# صورة المرأة
# فى الرواية المعاصرة

دكتور طه وادى

أستاذ الأدب الحديث
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الطبعة الرابعة

١٩٩٤



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

# مقدمة الطبعة الثالثة

تصور الرواية تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الذى تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائى . والرواية تقول هذا – وأكثر – من خلال أداة فنية مميزة هى .. الشخصية . وهذا ما جعل بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم إنها « فن الشخصية » .

وعلى هذا تقاس جودة الرواية فنيًا بمدى قدرتها على تقديم مجموعة من الشخصيات : أساسية كانت أم ثانوية – هذه الشخصيات يجب أن تكون قادرة على أن تقنع القارئ بصدق الحياة القصصية التى تصوّرها ، تلك الحياة ( المتخيلة ) – فى الرواية – تجسد قضية ، يريد الروائى أن يطرح من خلالها : موقفًا فكريًا ورؤية خاصة ، إزاء واقع محدد ، تعيشه شخصياته الروائية .

من هنا يتحتم ضرورة توضيح صورة الزمان والمكان فى الرواية ، لا باعتبارهما خلفية للأحداث فحسب ، وإنما لكونهما عاملين مؤثرين فى تحديد شكل حركة « الشخصيات » فى الرواية . وإذا كان طموح الفن دوْما إلى رصد الواقع والتعبير الجمالى عنه وعكس حركته ، فإن الراوية الحديثة – أقرب عوالم الأدب إيحاء بعكس حركة الواقع وتقديم صورة حية له – قد أعطت ( المرأة ) بعضًا مما أعطاه الواقع لها ، حين أعترف واعيًا بأن المرأة نصف المجتمع . إن معظم الأدباء والفنانين رجال .. لكنهم كانوا – فى الغالب – أكثر ديمقراطية وتقدمية من الواقع الذى عايشوه ، فاحتفوا بالمرأة حفاوة بالغة منذ بدأ الإنسان يبدع ويتفنن حتى اليوم . فقد كانت المرأة – فى الفن كما هى فى الحياة – ملهمة .. وراعية .. وشريكة حياة .. ودافعة للحرية .. ومحركة للآمال .. كما كانت لدى البعض أيضًا مصدرًا للآلام والأحزان ..

وقد حاولتُ فى هذا الكتاب أن أدرس تاريخ الرواية العربية وتطورها فى مصر منذ النشأة حتى سنة ١٩٥٤ تقريبًا – من خلال زاوية فنية محددة هى « صورة المرأة » . كما وضحت مدى العلاقة الفنية بين هذه المحاور الأربعة :

١ - الواقع .　　　　　　٢ - الأديب .
٣ - الرواية .　　　　　　٤ - شخصية المرأة .

وقد ظهر أن ثمة علاقة طردية بين هذه المحاور الأربعة ، بحيث يمكن أن يكون الحديث عن محور فيها ( شخصية المرأة ) مدخلا للحديث عن بقية المحاور الأخرى ، وهذا ما قمت به دراسةً وبحثًا فى هذا الكتاب .

وقد وقفت كثيرًا عند هذا الكتاب وأنا أقدمه للطبعة ( الثالثة ) ، واستعدت مرحلة من الشباب ما تمنيتُ أن تعود .. ورحلة من الكفاح ما كان أصعبها وأمرها .. لكن ماذا نفعل وقدرنا فى الحياة أن نحياها .. حياة - مثل حياة الشمعة ، تحترق لتضىء الطريق .. فما أصعب الاحتراق .. وما أعظم النور .

وقد آثرت أن أقدم هذه الطبعة الثالثة - مثل الطبعة الأولى - على نفس الصورة التى انتهيت من التفكير فيها ( إبريل ١٩٧١ ) - آملاً أن تضيف هذه الدراسة بعض إضافات إلى الدراسات السابقة فى مجال الرواية العربية .

وإذا كان هذا الكتاب عن المرأة والرواية .. فيسعدنى أن أهديه إلى :

ابنتى الحبيبة منى .. وأخويْها العزيزيْن : محمد ومؤنس تحية وذكرى لحياة طيبة .. وأملاً فى مستقبل مشرق .

الدقى - يوليو ١٩٨٤

طه وادى

أستاذ الأدب الحديث

كلية الآداب - جامعة القاهرة

# مقدمة الطبعة الأولى

يتناول هذا الكتاب بالدراسة والتحليل التغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية التى انعكست فى الرواية باعتبارها وثيقة الصلة بالواقع . وقد حاول البحث أن يبرز ملامح هذه التغييرات لا من خلال التطور العام للرواية فى هذه الفترة ، وإنما من زاوية خاصة هى زاوية الصورة الفنية للمرأة ، ذلك أن حركة المرأة والمجتمع فى مصر كانتا متوازيتين فى طريق التحرر : تقدمًا وانتكاسًا ، وكان رأى الأديب فى الرواية إزاء قضية المرأة مواكبًا لموقفه الفكرى العام . من هنا حاول البحث أن يوضح : كيف عبر الروائيون عن الواقع من خلال صورة المرأة ، وتحديد الدلالة الفكرية والملامح الفنية للصورة ؟

وكان من أسباب اختيار صورة المرأة فى الرواية لتكون موضوعًا للدراسة ، أن « مجتمعنا يتغيّر نحو النضج فى لهفة وترقب ، وهذا هو ما يجعل تجربة الفتاة أخصب التجارب فى مجتمعنا ، لأنها - لا الفتى - تنعكس عليها سمات التغيير ، وتصاحب حركته إلى المستقبل ، وتخوض معه عين تجربة إثبات الوجود ، وتكثّف مشاعر التغيير التى يمر بها المجتمع ككل ، بحيث يمكننا أن نقول إنها تصلح من الناحية الفنية أن تكون رمزًا له »[1] .

وقد كان الروائيون فى مصر على وعى تام بهذه الحقيقة - حقيقة ارتباط حركة المرأة بحركة المجتمع من ناحية ، ومن ناحية أخرى دلالة المرأة كرمز ثرى موح ، أكثر من هذا أنه اتضح خلال البحث أن صورة المرأة فى الرواية كانت تتعدّى وجودها الفردى لتعبر عن حقائق أبعد من هذا الوجود ، كأن تكون رمزًا للنوع الأنثوى ، أو لطبقة أو لشريحة اجتماعية خاصة . وقد اتضح أيضًا من التطور الفنى لصورة المرأة فى الرواية ، أن محاولة الروائى إظهار المرأة كإنسان حر ، يساهم فى بناء الوطن على قدم المساواة مع الرجل لا يظهر إلا فى الفترات التاريخية القريبة من ثورة ١٩٥٢ ، أى أن ظهور نموذج إنسانى سوى فى الرواية لا نظفر به إلا مع بداية التحرر الحقيقى للوطن ، وعلى هذا تبدو الرواية كما يقول د . هـ . لورنس « أرفع مثل

( ١ ) تجارب فى الأدب والنقد : شكرى عياد ، ط . دار الكاتب العربى ، القاهرة - ص ٢٧٣ .

للاتصال المتبادل اكتشفه الإنسان »[1] .

أما عن الرواية فهى تتصل عن قرب شديد بنهضة الوطن وتحرر المرأة ، بل إننا نستطيع أن نذهب إلى أن الرواية تدين لهذين العاملين قبل غيرهما من أسباب وجودها وازدهارها فى مصر . لقد عرفت مصر الرواية مترجمة مع عصر محمد على ثم انتقلت إلى طور الاقتباس والتمصير فى نهايات القرن التاسع عشر ، ومع نمو الوعى القومى ونضج الشخصية المصرية كانت الرواية الرائدة لمحمد حسين هيكل ( ١٩١٤ ) معبرة عن اعتزاز المصرى بمصريته وتمسكه بأن تكون مصر للمصريين . كذلك ارتبط الازدهار الحقيقى للرواية فى الثلاثينيات من هذا القرن بتعلم المرأة وتحررها . ولا شك أن هذه المواكبة الجماعية لنهضة الوطن وتحرر المرأة وازدهار الرواية كانت من أهم العوامل التى دفعت إلى دراسة هذا البحث الذى يعتبر جديدًا من ناحيتين :

الأولى : أنه لا توجد دراسة كاملة تستوعب تاريخ الرواية المصرية بين الثورتين ( ١٩١٩ ، ١٩٥٢ ) .

الثانية : أنه يعالج الرواية من زاوية خاصة لم يسبق إليها ، هى زاوية الصورة الفنية للمرأة فى الرواية ودلالتها الفكرية وعلاقتها بالواقع المنعكسة عنه .

وتقع هذه الدراسة فى مدخل عام وبابين كبيرين :

المدخل : يتحدث عن الجذور الاجتماعية للانتقالات الأساسية فى التاريخ المصرى الحديث ومذاهب التعبير الأدبى المواكبة لها بين الثورتين . كما يوضح تطور قضية المرأة فى الفكر والواقع إلى قيام ثورة ١٩٥٢ .

الباب الأول : الصورة الفردية للمرأة فى التيار الرومانسى

ويقع فى ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الازدهار الرومانسى والصورة النامية للمرأة ويتناول الروايات الاجتماعية التى صدرت حتى سنة ١٩٤٤ .

الفصل الثانى : أزمة الرومانسية والصورة السلبية للمرأة : ويدرس الروايات الرومانسية بين سنتى ١٩٤٤ - ١٩٥٤ .

---

( ١ ) نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى ترجمة إنجيل بطرس ، ط . المؤسسة المصرية ، القاهرة - ص ٢١٢ .

**الفصل الثالث** : صورة المرأة فى الرواية التاريخية .
ويدرس الروايات التاريخية فى مصر بين الثورتين ( ١٩١٩ ، ١٩٥٢ ) .

**الباب الثانى : الصورة الديناميكية الإيجابية للمرأة فى الرواية الواقعية :**
ويقع فى ثلاثة فصول :
**الفصل الأول** : يتناول بالدراسة الإرهاصات الواقعية فى الرواية حتى عادل كامل
**الفصل الثانى** : صورة المرأة فى روايات الواقعية النقدية .
**الفصل الثالث** : صورة المرأة فى ثلاثية نجيب محفوظ ، وامتدادات النموذج السوى للمرأة فى الرواية الواقعية بُعيْد ثورة سنة ١٩٥٢ .

وقد حاولنا أن نلتزم أثناء تحليلنا للرواية فى هذا البحث بوجهة النظر الواقعية التى لا تهتم بإظهار العلاقات الجمالية فى العمل الأدبى فحسب ، بل تضيف إلى ذلك إبراز الموقف الفكرى للأديب من خلال تقديمه لصورة المرأة فى الرواية .

**إن الظروف النضالية لتاريخ أمتنا تفرض على الناقد والأديب الإدراك الواعى لهذه الحقيقة ، حتى يسهم النقد لا فى الحوار مع الوسائل الفنية الموصِّلة للتجربة الأدبية فحسب ، بل يتعدّى ذلك إلى الرؤية الشاملة للواقع ، تحلل مكوناته وعلاقاته ، وتناصر القيم الجديدة ، وتبشّر بالصورة المشرقة للمستقبل والنموذج السّوى للإنسان** ، أى « أننا نريد نقدًا أوسع أفقًا وأعمق تفكيرًا لنخلق به ساعات من التنبه ، ولحظات من الحسّ والإدراك قلّما يجود بها الزمان ، لينتعش فننا فيقوى على السموّ بأذواقنا وتفكيرنا ، بل بحياتنا نحو الكمال »[1] .

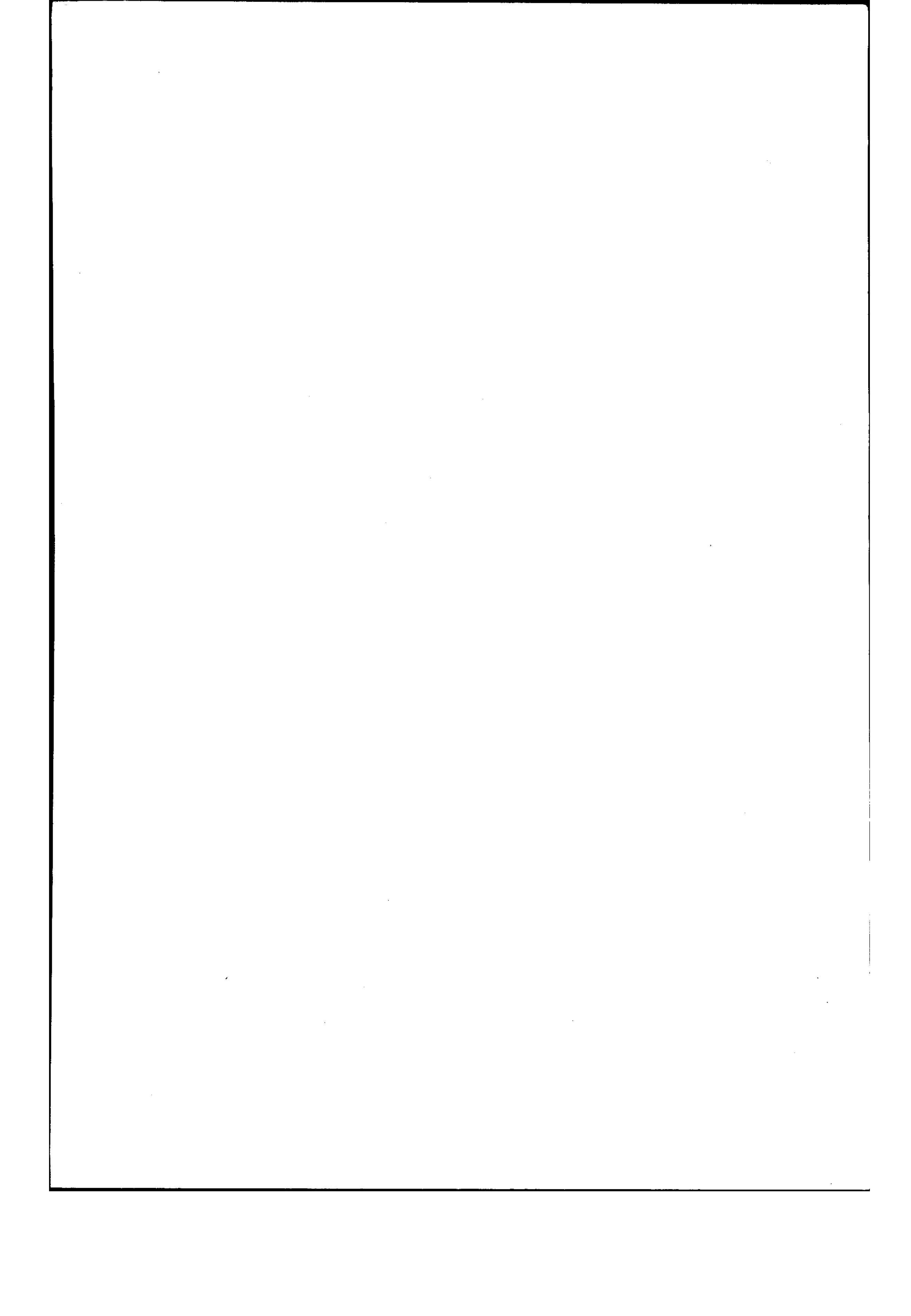
ومع ما بذلنا من جهد متواضع فى البحث ، لا نستطيع أن نقول إننا بلغنا حدَّ الكمال ، وإنما هى محاولة لإثارة موضوع خصب متشعّب فى الرواية المصرية ، بجهد يؤمن بأن « الفن أعظم من مفسريه وليست هناك مقولة نقدية فى أىّ أثرٍ أدبى تعدّ كاملة ، تصوّره على حقيقته ، أو تصدع بالقول الفصل فى أمر جودته أو عدمها »[2] .

أكتوبر ١٩٧٣

**طه وادى**

---

( ١ ) المحاكاة . سهير القلماوى ط . الحلبى ، القاهرة – ص ١٤٤ .
( ٢ ) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق : ديفد ديتشس .
ترجمة : محمد يوسف نجم ط . صادر بيروت – ص ٥٩٨ .



# مدخـــل

١ - الجذور الاجتماعية للانتقالات الأساسية فى التاريخ المصرى الحديث ، ومذاهب التعبير الأدبى المواكبة لها .

٢ - تطور قضية المرأة المصرية فى الفكر والواقع بين الثورتين .

# الانتقالات الاجتماعية ومذاهب التعبير الأدبي

## نشأة الطبقة الوسطى :

إن أى محاولة لدراسة فترة ما فى تاريخ شعب يجب أن تأخذ بعين الاعتبار المبادئ العامة للمنهج العلمى فى الدراسة ، ذلك أن التاريخ « لم يعد يعنى بوصف حياة الأبطال على أنهم القوة الدافعة فى تطور الأمم ، أو يهتم بالأحداث الفردية المنعزلة ، وإنما صار علمًا يشرح لنا تطور المجتمع ، تلك العملية الطويلة الأمد »[1] .

ولكى ندرك مسار التاريخ المصرى بين الثورتين ينبغى أن نحدد العوامل المادية والاجتماعية التى أفضت إلى تحديد التطور ، باعتبار أن التاريخ والمؤسسات السياسية ينشآن نتيجة للقوى المؤثرة فى حركة البشر . ولعل مركز السلطة فى مصر كان متمثلاً مطلع هذا القرن فى : « الاحتلال الذى لم يحاول أن يتخذ لنفسه صفة شرعية حتى إعلان الحماية ، حيث أصبح بعدها السلطة الفعلية الحاكمة ، أما السلطة الشرعية فكانت تتمثل فى الخديو والحكومة - مجلس النظار »[2] .

وهناك قوة ثالثة جديدة بدأت تظهر على مسرح الأحداث محاولةً لأول مرة وبشكلٍ منظّم ومستمر أن تفسح لها مكانًا بين السلطتين . والجدير بالذكر فى نشأة هذه الطبقة - التى قادت الحياة الفكرية وقامت بدور إيجابى فى تشكيل حركة التاريخ المصرى الحديث - أنها لم ترتبط بتدهور الإقطاع الزراعى ولا باضمحلال الطبقة الممثلة له ، وإنما سارت حركتها الاجتماعية فى تناسب عكسى مع سقوط العناصر الأجنبية من مماليك وأتراك وجراكسة . ثم إن نمو هذه الطبقة اتسق مع السمة البارزة لثروة مصر فانحصرت فى فئة ملاّك الأراضى . وقد بدأت هذه الطبقة حركتها المؤثرة بقوة فى أيديولوجية المجتمع بعد فشل الثورة العرابية . ولا نصل إلى العقد الأول من القرن العشرين حتى تكون بالفعل كما سمّاها فيلسوفها - لطفى السيد - « صاحبة المصالح الحقيقية » ، وهى فى محاولاتها المتكررة لأخذ دورها فى قيادة الأمة تعبير عن نزوع مصر « الشعب » لتقوم بدورها فى السيطرة على مقدرات الأمور فى بلادها . إذ إن التكوين الاقتصادى أهلها لأن تقوم بدور إيجابى فى تاريخنا الحديث . والوعى بهذا

---

( ١ ) التفسير الاشتراكى للتاريخ : راشد البراوى ط . النهضة المصرية ، القاهرة - ص ١ .

( ٢ ) ثورة ٢٣ يوليو : محمد أنيس - السيد حراز ط . ١٠ النهضة العربية ، القاهرة - ص ١١١ .

الأساس المادى يكشف عن الدور الذى قامت به ، ويهيّىء الأذهان للتقويم الحقيقى لفلسفتها الاجتماعية وآرائها السياسية وصراعاتها الحزبية وعلاقتها بالقصر والمحتل والمغامرين الأجانب فى الزراعة والصناعة ، ويكشف أيضًا عن موقفها العدائى أحيانًا من القواعد الشعبية أو من سماهم سعد زغلول « بالرعاع » .

وقد انضوتْ هذه الطبقة فى الغالب تحت لواء حزب الأمة ( ١٩٠٧ ) ، الذى استوعب « الوطنية المصرية » وأكد على الجانب القومى من شخصيتها ، بعد أن نادى لطفى السيد بأن « مصر للمصريين » . وهذا الحزب يعتبر خطوة أكثر تقدمية من الحزب الوطنى المعاصر له ، باعتباره استمرارًا لآراء الإمام محمد عبده الإصلاحية . وفلسفة هذا الحزب تعود بالدرجة الأولى إلى فليسوفه ومؤسسه – لطفى السيد – إذ أثّر فيها منذ مطلع القرن العشرين وحتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وهذه الفلسفة أساسها مذهب الحرية (Libralism) ، التى تستوعب كثيرًا من مبادئ المذهب النفعى كما حدده بنتام وجون ستيوارت مل ، والتى لا تضحّى بحرية الفرد من أجل حرية المجموع أو الحكومة ، ومن ثم كانت ( حرية الفرد ) مدخلاً للرقى الاجتماعى ثم التحرر الوطنى . وعلى هذا لا تتناقض الحرية وطبيعة التكوين النفعى للبرجوازية بتسخير أجهزة الدولة لها ، وتدعيم استقرارها كطبقة تقف على الجانب المضاد للطبقة الحاكمة ، ولذلك لم يكن لهذه الفلسفة الليبرالية وجه اجتماعى يهدف إلى تحقيق نوع من العدالة الاجتماعية لجميع المواطنين . ومع هذا يبقى لتلك الفلسفة جانبها المشرق فى ناحيتيْن :

١ – الدعوة إلى تحرير الوطن عن تركيا وانجلترا ، وخلق السمات المميزة للأيديولوجية المصرية .

٢ – الكفاح الدستورى لتقييد الملكية المطلقة أداة الاستعمار ، وتثبيت دعائم النظام البرلمانى والدستورى فى مصر .

وقد تصدتْ هذه الطبقة لقيادة جميع أوجه النشاط السياسى والفكرى والأدبى والاجتماعى فى مصر بين الثورتين ، وشكّلت مسار هذه الأوجه بما يتناسب مع مصالحها المادية وفلسفتها الليبرالية النفعية .

**ثورة الشعب وقيادة « الأفندية » :**

بقيام الحرب الأولى وإعلان الحماية البريطانية فى ديسمبر سنة ١٩١٤ ، دخلت القوى الاجتماعية فى مصر مرحلة مظلمة ، تعرضت فيها لمساوئ الاستعمار والحرب ، وفى أثناء ذلك بدأت إنجلترا وفرنسا تخططان لضم مصر والمنطقة العربية إلى إمبراطوريتيْهما . وكان اتفاق « سايكس - بيكو » مخيبًا لآمال الأمة العربية ، ولذلك أوعز حسين رشدى رئيس الوزارة آنذاك إلى ثلاثة من أعضاء الجمعية التشريعية بمباحثة « وينجت » فى أمر الاستقلال ، وليظهروا أمام ممثل الاحتلال بصفة شرعية زادوا عدد أعضائهم ، ثم لجأوا إلى صيغة توكيل يعنى نيابتهم عن الأمة فى طلب الاستقلال « بالطرق السلمية » . ولا يعنينا الآن إبراز الصيغة المتواضعة للتوكيل ، أو بيان موقف العنف الذى اتخذه الاستعمار الانجليزى من الموكّلين ومن ثاروا من الشعب ، وإنما نؤكد حقيقتين :

**الأولى** : إن الوفد الذى تصدّى لزعامته : سعد زغلول - على شعراوى - عبد العزيز فهمى - لطفى السيد - حمد الباسل - محمد محمود - عبد اللطيف المكباتى - على علوبة وغيرهم ، يعدّ تجميعًا للصفوة الممتازة فكريًا واقتصاديًا من الطبقة البرجوازية الجديدة الذين انساقوا فى الدفاع عن الوطن والمطالبة باستقلاله بطرق سلمية تعتمد على المفاوضة ، ولا تفكر فى النضال المسلح باعتباره الوسيلة الشرعية والطبيعية لإعادة كل حق مسلوب . أكثر من هذا غرابة بعد أن فشلت الثورة نجدهم يحافظون على مكاسبهم الطبقية الجديدة وأوضاعهم الاقتصادية التى كفلها دستور ١٩٢٣ ، أكثر من محاولتهم المحافظة على حقوق ( الشعب ) الذى يحكمون باسمه .

**الثانية** : إن توكيل الوفد قد وقعت عليه كل القوى الاجتماعية بطريقة تدل على يقظة الوعى الوطنى فى مصر قاطبة : مدنًا وقرى - مسلمين ومسيحيين - رجالًا ونساء . وعلى هذا فقد كانت الثورة ثورة شعبية صميمة تشمل جميع فئات الأمة ، ولكن « الأفندية » البرجوازيين ركبوا الموجة الثورية ، وحاولوا أن يحققوا عن طريقها مكاسب طبقية ووطنية فى آن واحد ، ولما كانت الأوضاع الداخلية تحول دون تحقيق مكاسب فعالة للوطن ، توجهوا إلى أن يحققوا لأنفسهم مكاسب تثبّت أوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية .

وقد نجم عن فشل ثورة ١٩١٩ الحقائق التالية :

١ - استمرار سلطة الاحتلال ، وإن حصلت البلاد على استقلال صورى بموجب تصريح فبراير سنة ١٩٢٢ ومعاهدة شكلية بالاستقلال سنة ١٩٣٦ ، مع أن بنودها كانت تتنافى مع جوهر الاستقلال . ومن بنود المعاهدة يتبيّن إلى أى حدٍ فرط المتفاوضون فى حق وطنهم وربطوا مصر بانجلترا ، ومع ذلك سماها مصطفى النحاس « معاهدة الشرف والاستقلال » .

٢ - تزايد سلطة الملك ، بتقربه من الاستعمار باعتباره ظلًا يستمد منه وجوده وقوته ، فى وقت كان الملك يمارس فيه ضغوطًا شديدة على الوزارات الشكلية ليكسب مزيدًا من النفوذ والسلطة للتحكم فيها ، ولم تعد الأمة وقتئذ مصدر السلطات وإن نص الدستور على ذلك . وقد تحول هذا الدستور - الذى كان منحة من الحاكم بين مد وجزر - إلى قصاصة بهتتْ عليها الحقوق الشكلية للحكم الدستورى والنظام البرلمانى .

٣ - بسقوط حكومة الشعب برئاسة سعد زغلول سنة ١٩٢٤ بعد مقتل السردار ، ثم فشل الائتلاف الوزارى الذى تكون برئاسة سعد زغلول سنة ١٩٢٦ ، انطفأ كل أمل فى أى عطاء سياسى واجتماعى للثورة ، يمكن أن يقدمه من ركبوا « أمواجها الثورية » . وبتولى محمد محمود الوزارة فى يونيو سنة ١٩٢٧ تحكم البلاد حكمًا جائرًا ، وتكبت الحريات وتكمم الأفواه ، ويصبح الدستور كما يراه عبد العزيز فهمى « ثوبًا فضفاضًا » ، لا يقدر الشعب على ارتدائه .

٤ - إن الوزارات المختلفة التى تولت حكم مصر بين الثورتين كانت بأمر الانجليز أو السراى أو هما معًا ، ومن ثم كانت تحاول إرضاءهما ما استطاعت إلى ذلك سبيلًا ، وتخلت عن الشعب وأهدرت كل قيمة له متناسية أنها بذلك تتخلى عن منبعها الأصيل .

٥ - إن ثورة مارس سنة ١٩١٩ كانت تتويجًا لميلاد ( البرجوازية ) طبقة جديدة ، ترتكز على أساس اقتصادى قوى ، وثقافى غربى عميق ، ومن هنا دخل التاريخ الوطنى مرحلة جديدة كان عطاء الفكر فيها أروع وأدعى إلى التقدير من الدور السياسى ، فإلى الطبقة الوسطى يُعزى القيام بدور ( التجديد ) فى فكرنا المعاصر بعد أن مر بطور ( الإحياء ) فى القرن التاسع عشر . ولكن هذه الطبقة بانغلاقها حول الذات المفردة ، وسعيها الدائب لتوكيد وجودها الطبقى دون إحساس

عميق بآلام الوطن المحتل ، والمواطنين الذين تطحنهم آلام الجوع ، لم تعد قادرة على تحقيق آمال الشعب فى الحرية والعدالة الاجتماعية .

ولكن حتمية التطور بالإضافة إلى عوامل التغيير المختلفة التى شملت مصر مع ظهور الحرب العالمية الثانية وما بعدها ، أدت إلى ظهور جناح جديد - ينتمى إلى البرجوازية الصغيرة ممثلة فى صغار الفلاحين والموظفين والتجار والعمال والطلبة والجيش - يقوم بقيادة حركة الكفاح الوطنى .

### الرومانسية ضرورة للتعبير الأدبى عن الطبقة الوسطى :

يذهب « جارودى » إلى أن كل عمل فنى أصيل يعبّر عن شكل الوجود الإنسانى فى العالم ، والفن باعتباره انعكاسًا لتفاعل الإنسان مع الواقع ورؤيته الخاصة لحركته يساعد الإنسان على أن يخلق قيمه فى الوقت الذى يخلق فيه حاجاته وممكناته ، والقيم التى يفرزها الفن هنا ليست قيم فرد ، بل هى سمات مجتمع فى ظروف خاصة ، هى حضور الذات فى الغير ، أى أن الفرد تاريخيًا لا يعى أبدًا نفسه إلا فى إطار حضارة ، أى فى قلب جماعة[1] .

وعلى هذا تتحدد أهمية العمل الأدبى بقدر رسوخ أصوله فى وعى العصر الذى كتب فيه ، والأديب سواء أكان على وعى أم بغير وعى ينضوى تحت مذهب معين للتعبير الفنى فى عصره . ومذاهب التعبير محصلة للتيارات الفكرية والحضارية السائدة ، كما تكون استجابة لحاجات المجتمع ، وكثيرًا ما تؤثر هذه الحاجات فى التيار الفكرى نفسه وفى توجيهه . وعلى هذا فليس من بين المذاهب ما يفرض نفسه فرضًا على العصر دون أن تكون هناك ضرورة اجتماعية وفكرية يظهر صدى لها .

والعصر الذى نتناول إنتاجه الروائى قد شهد تغيرًا فى بنية المجتمع حدد سمات الفكر ونظرية الأدب فيه ، نتيجة لتوزيع الثروة الاقتصادية وما ترتب عليها من تحديد لعلاقات الناس فى المجتمع ، ومن ثم كان ميلاد البرجوازية المصرية طبقة جديدة لها مصالحها المادية ، وبالتالى فلسفتها النفعية ، وحزبها الذى يضم صفوة عناصرها الفكرية والمادية . ومن هنا كانت محاولة احتوائهم لثورة سنة ١٩١٩ ، وتسلطهم على

---

( ١ ) يراجع روجيه جارودى فى :
- واقعية بلا ضفاف : ترجمة حليم طوسن ط . دار الكاتب العربى ، القاهرة - ص ٢٢٥ .
- ماركسية القرن العشرين : ترجمة نزيه الحكيم ط . الآداب ، بيروت - ص ١٣٠ .

العمل السياسى بين الثورتين . كما أن مثقفى هذه الطبقة تبنوا اتجاهات التجديد ، بينما انحصرتْ دعوات الإصلاح – عند السلفيّين – الذين هم أقرب اجتماعيًا إلى الطبقات الشعبية وفكريًا إلى الثقافة التقليدية .

وعلى الرغم من الازدهار الاقتصادى والاجتماعى لهذه الطبقة ووضوح دورها فى جميع نواحى الحياة ، إلا أن أدباءها ومفكريها قد أحسوا بشىء من المرارة نتيجة فشل الثورة وانحصار المستفيدين من نكستها فى فئات قليلة ، بالإضافة إلى أن بعض اتجاهات التقدم والتجديد التى وضعت بذورها قبيل الثورة بدأت تضعف ، ومن هنا كانت موجة الإحساس العميق بالضياع والألم النفسى ، نجدها فى : شعر عبد الرحمن شكرى ، وسخرية إبراهيم المازنى فى كتاباته المختلفة ، وأحزان مصطفى المنفلوطى فيما ألف وترجم . وفى « آلام فرتر » و « روفائيل » التى ترجمها أحمد حسن الزيات ، وعند أصحاب « المدرسة الحديثة » فى القصة الذين تعبر كتاباتهم ومسارهم الأدبى عنْ عمق الإحساس بالمرارة التى تعكس خيبة الأمل الكبيرة لرجال الأدب والفكر . وعلى هذا فإن البرجوازية عاشت الازدهار والأزمة فى آن واحد . انطلاقًا من فلسفة هذه الطبقة الذاتية انحصر طريقهم إلى النهضة فى التربية والتثقيف والتحرير الفردى ، على اعتبار أن تحرير ( الفرد ) وسيلة لتحرير الوطن .. ومن ثم لم يكن أمام هذا الفكر الليبرالى مفر من اتخاذ ( الرومانسية ) وسيلة للتعبير عن طموحه الفردى واستشرافًا لحريته المستلبة وشخصيته المغيبة وإفصاحًا عن أزمة الفرد فى المجتمع ، مع التأكيد على سمات الشخصية الوطنية فى الحياة والفكر والفن .

وفى مجال بلورة الشخصية الوطنية لمصر فى الأدب – بعد أن قامت المدرسة المعاصرة لمحمد عبده ومن سبقها بتحرير الأسلوب اللغوى من التكلف والصنعة – لم يكن إحياء القديم وحده ، ثم تطويعه للجديد الأوربى كافيًا لبلورة هذه الشخصية ، ومن ثم تفجرت ضرورة إبداع الفنون الأدبية التى لا أساس لها فى التراث العربى ، هذه الفنون – التى وردت على استحياء فى شكل ترجمة مع رفاعة الطهطاوى ومدرسته ، ثم انتقلت إلى دور التصرف فى الترجمة أو التأليف الشبيه بالمترجم – ما تلبث أن يتم لها الميلاد الحقيقى ، على يد أبناء الطبقة الوسطى اعتزازًا بذات الفرد ، وترجمة للمعانى الوطنية ، ورغبة فى تأكيد الشخصية المصرية العصرية فى الأدب ، ولعل هذا ما يفسر كون أول رواية لا تصدر باسم مؤلفها ولكن بتوقيع « مصرى فلاح » ، وإنتاج المدرسة الحديثة فى القصة يوصف تحت العنوان فى

الغالب – على أنه « قصص مصرية عصرية » . وهذا الاتجاه الوطنى لبعث الشخصية المصرية يمتد أيضًا إلى رواية التسلية فمؤلف رواية « الحال والمآل » يهديها « إلى الأمة المصرية » ويذهب إلى أن « أكبر شرف للإنسان أن يفتخر بانتسابه إلى أشرف أمة ، فإذا سعى إلى رفعة أمته فإنما يسعى إلى رفعته »[١] .

وقد امتد هذا إلى المسرح أيضًا وفاطمة اليوسف تروى فى ذكرياتها بعض ما كان يحدث فى هذا المجال بين محمد تيمور وعزيز عيد وسيد درويش أثناء تأليفهم لأوبريت « العشرة الطيبة » . وكانت تماثيل مختار « الفلاحة المصرية » و « نهضة مصر » وغيرهما تعبيرًا عن هذه الفكرة . بل تعدى هذا جانب الفن إلى جانب الاقتصاد بدعوة طلعت حرب إلى إنشاء أول مصرف وطنى سنة ١٩١٣ ليدعم الاستقلال السياسى بالاستقلال الاقتصادى .

وأثناء بلورة الشخصية الوطنية لمصر كانت هناك دعوة لتحرير المرأة وفتح الطريق أمامها لتشارك فى صنع الحياة ، فتحرير المرأة والأدب ونشأة الرواية ثمرة من نتاج فكر الطبقة الوسطى فى سعيها الدائب نحو تأصيل كل ما يساهم فى تحديد الشخصية الوطنية لمصر .

وإذا كانت هذه الطبقة الجديدة قد اتخذت الليبرالية منهجًا للتفكير ، فإنها بحكم المرحلة قد التزمت بالرومانسية مذهبًا للتعبير الأدبى .

وتتسم الرومانسية[٢] بأنها وسيلة لتحرير الشخصية الفردية من القيود التى سحقتها فى العصور الوسطى . وعلى الرغم من الفروق التى بدت بها فى البلاد المختلفة نجد أن « لها سمات مشتركة فى كل مكان : شعور بالقلق الروحى فى دنيا لا يستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار ، وإحساس بالغربة والعزلة ، نشأ عنه توق إلى قيام وحدة اجتماعية جديدة واهتمام بالشعب ، واحتفاء بالتمييز المطلق للفرد والذاتية التى لا تقف عند حد . وفى عصر الرومانسية ظهر لأول مرة

---

( ١ ) الحال والمآل : أحمد حافظ عوض ط – مكتبة الشعب القاهرة – ص ٥٤ .

( ٢ ) جاء فى تعريف مادة (Romanticism) أنها كلمة انحدرت من الفرنسية القديمة وتطلق على الأعمال الخيالية خاصة فى الملاحم النثرية . وهى حتى فى المعنى اللغوى تستعمل كمقابل للكلاسية – وتعنى شيئًا شعبيًا مغامرًا ومن غير شكل . وتطورت الرومانسية فى كل البلدان مسبوقة بانهيار المجتمعات الارستقراطية والرغبة فى النهضة لدى الطبقات الوسطى . وترتبط الرومانسية – حين تظهر فى تاريخ الفن – بسقوط الكلاسية . والجانب المثير فى الشعور الإنسانى يكون مؤكدًا عليه . انظر : Cassell's Encyclopeadia of Lit. Vol. 1, P. 478.

الكاتب الحر الذى يرفض كل قيد وكل ارتباط[١] .

وقد استوحى أدباؤنا الرومانسية إطارًا للتعبير بالنسبة للأنواع الأدبية عامة ، والرواية خاصة ، فهيكل رائد الرواية يعكس تأثيره الشديد بها فى تقديمه لرواية « زينب » حيث يصف عواطفه المشبوهة التى دفعته لكتابتها ، سواء أكانت هذه العواطف تتصل بشباب الكاتب وما له من « قوة وضعف وتوثب واندفاع وشعور سام لا يحده مدى ، ومخاوف وآمال لا تزال تخالطها آثار السنين الناعمة » ، أم تتصل بما يكنه الكاتب للوطن من حنين وإعجاب ، يجعله يشعر تجاه ما يصف « بلذة دونها كل لذة كلما سطر صورة من صور هذا الوطن » . وإعجاب الكاتب بوطنه لا يقل عن انبهاره بالأدب الفرنسى الذى علمه « الدقة فى الوصف والقصد فى التعبير » . وإصداره ترجمة مستفيضة عن ( روسو ) وأعماله ( ١٩٢٣ ) تدل على أن الرومانسية لم تصدر فى أدبه الروائى عفوًا .

ورومانسية المازنى فى الرواية لا تقل عن رومانسيته فى الشعر ، حيث تبدو الرواية عنده « مازينية » الشكل والمضمون . فأبطال رواياته لا يحملون بصمات نفسه الساخرة فحسب ، وإنما هم تجسيد لكل خواطره وهواجسه الفردية المضطربة ، فإبراهيم الثانى هو إبراهيم الكاتب - الأول - وإن كان ثمة تغيير فهو فى الصورة لا فى استحياء الذات المفردة التى تسخر من الحياة والأحياء .

والحكيم برغم تفرده الواعى ورهبنته الصارمة فى محراب الفن نجده فى رواياته رومانسيًا واضح السمات . وفى « التعادلية » - التى يقعّد فيها مذهبه فى الحياة والفن يرى أن « الالتزام المباح هو الذى لا يعطل التفكير الحر » . ويؤكد هذا المعنى فى « فن الأدب » حيث يؤكد أن التزام الأديب أو الفنان « شىء ينبع حرًا من أعماق نفسه ، فإن لم ينبع الالتزام حرًا من قلبه وبيئته وعقيدته فلا تلزمه أنت ولا تلزمه قوة فى الوجود . يجب أن يكون الالتزام جزءاً من كيان الأديب أو الفنان ، فالالتزام المثمر للفنان - فى رأيى - هو الذى ينبع من طبيعته »[٢] .

وعن نفس النغمة المتمردة حتى على أصول الفن وشكله يصدر طه حسين مؤرخ الأدب وناقده ، إذ يبدو أن سمات النفس الأدبية واحدة وإن تقمصت روح

---

( ١ ) The neccesity of Art : Ernist Fischer, P.54.

( ٢ ) التعادلية : توفيق الحكيم ط . الآداب ، القاهرة - ص ٨٨ .

ناقد أو مقعّد للأدب والفكر ، فهو يذكر « لو كنت أضع قصة ، لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول ، لأنى لا أؤمن بها ولا أذعن لها ، ولا أعترف بأن للنقاد مها يكونوا أن يرسموا لى القواعد والقوانين مهما تكن .. والمهم هو أن يخطر لى الكلام وأن أمليه وأن أذيعه »[1] .

**فى هذا على سبيل المثال دلالة على أن الرومانسية كانت سمة مميزة للرواية ، وأن روّادها كانوا على وعى تام بأصولها وقواعدها الفنية وموقفها من التعبير عن الذات . هكذا يبدو جوهر الرومانسية : حركة احتجاج متحمس ومتناقض ضد العالم الرأسمالى ودنيا الآمال الضائعة "World of Lost Illusions" كما يذكر « فيشر » .**

**وهذه المرحلة التى شهدت موجة المدّ الرومانسى شهدت أيضًا أول تقعيد لفلسفة الفن عند العقاد – هذه الفلسفة التى تجعل من الجمال والحرية شيئًا واحدًا . إن الفكر العربى الذى تحرر لم يلبث أن وجد نفسه فى « الفنون الجميلة التى تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا خدود الضرورة والحاجة ، أول مظهر من مظاهر ذلك الفكر الحر » .**

والعقاد يربط الفن بالحياة عبر وسيط هام هو « الحرية » ، ويرى أن الحرية غاية الحياة ، وأن الشيء لا يكون جميلاً إلا بقدر ما يستجيب لهذه الغاية التى تنشدها الحياة ، بحيث يؤدى وظيفته دون أن تعوق حركته أية قيود . وإذا كانت نظرية العقاد متماسكة فى تفسير الجمال وتحديد طبيعة الفن فإن « الطابع الفردى » قد غلب على تصور العقاد لوظيفة الفن وشخصية الفنان »[2] .

وهكذا نستطيع أن نربط بين نمو الطبقة البرجوازية فى مصر وبين ازدهار المذهب الرومانسى فى الأدب والنقد ، وقد صاحبت الرومانسية نشأة هذه الطبقة وبدأت سماتها تتضح وتبرز حتى تصل إلى مرحلة التفلسف والتقعيد المذهبى مع الازدهار الاجتماعى والاقتصادى . ولكن عجز الطبقة الوسطى بعد ذلك عن قيادة الأمة – وانغلاقها حول الذات تمجد سلطانها وتنمى ثرواتها بشراسة ، وتصديها لتمييع القضية الوطنية وعرقلة حركة القوى الاجتماعية ومحاربة كل تقدم فكرى أو نقد اجتماعى أو سياسى – تحت ستار التحفظات السياسية للخط الرجعى الذى اتسمت به

---

( ١ ) المعذبون فى الأرض : طه حسين ط . دار المعارف ، القاهرة – ص ٢٢ .

( ٢ ) فلسفة الفن فى الفكر المعاصر : زكريا إبراهيم . ط . دار مصر ، القاهرة – ص ٢٧٢ .

الحكومات الحزبية التى كانت تستمد وجودها من إرضاء السْلطة الفعلية أو الشرعية على حساب الجماهير الشعبية – أدى إلى فقد البرجوازية لطاقاتها الثورية ، وبالتالى إلى ضعف المذهب الفنى المصاحب لفكرها .

وهنا تساؤل يبدو هامًا : **هل تدين الرومانسية فى نشأتها وازدهارها للمناخ الفكرى المصرى ، لكى تعبر عن تطلع البشر وتعكس فلسفاتهم ، أم لتأثر بالغرب وانبهارٍ بكتّابه وأدبه ينسيان المنبهر ذاته ومتطلبات واقعه المحلى** ؟ بالنسبة للجيل الأول فى الرواية نجدهم بلا استثناء متأثرين بالأدب الأوروبى عامة والفرنسى خاصة ، بل إن البدايات الناضجة للرواية قد كتبت فى فرنسا ( زينب ١٩١٠ – عودة الروح ١٩٢٧ ) . ويلاحظ بصفة عامة أن الشعر والرواية التاريخية نشآ متأثريْن بالأدب الإنجليزى ، بينما الرواية الاجتماعية والمسرح تأثرتا بالأدب الفرنسى .

وجدير بالملاحظة : **أننا بدأنا نهتم بالرومانسية – ونستهدى بكثير من النماذج المشهورة فى الأدب العالمى منها ، بحيث نستطيع أن نقول : إن الروائيين فى مصر قد تأثروا بأدباء رومانسيين بأعينهم ، أكثر من تأثرهم بالقواعد العامة للمذهب الرومانسى** ، الذى جعلوه وعاء لجميع الأنواع الأدبية فى عصر بهتت فيه الرومانسية فى بلادها وأصبحت فى حكم المقضى عليها ، بينما كانت هناك مذاهب جديدة فى الأدب لها صفة الشمول . وهذا يفضى بنا إلى أن الواقع المصرى بما زخر به من ظروف سياسية ثائرة قلقة ، وأدبية لا تقل عنها ثورية من حيث الصراع بين القديم والجديد ، بالإضافة إلى انتشار الفكر الليبرالى والفلسفة النفعية مع إحساس عالٍ بالرغبة فى خلق سمات الشخصية الوطنية . كل هذا جعل الرومانسية الوعاء المناسب لاستيحاء هذه الظروف الاجتماعية والفكرية والأدبية القلقة الباحثة عن الذات . ولا نجد هذا فى الرواية وحدها بل يمتد أيضًا إلى الشعر والمسرح ، كما حدد طبيعة الأعمال المترجمة ، إذ نجد مترجمات مصطفى المنفلوطى لها صبغة رومانسية فاقعة ، وقد خفقت قلوب القراء العرب مع خفقات قلب ماجدولين وحرمان سيرانودى برجراك وآلام بول وفرجينى . ونفس القضية نجدها بالنسبة لأحمد حسن الزيات الذى ترجم « آلام فرتر » لجوته سنة ١٩٢٥ ، وطه حسين فى تقديمه لها يؤكد أن الزيات قد وُفق إلى حسن الاختيار ، « فالكتاب – على ماله من شهرة تلزم كل

ناشىء أن يقرأه ويفهمه – يمثّل حياة الآداب الأوروبية فى عصر هو أشد العصور شبهًا بهذا العصر الذى نسلكه ، فقد كانت أوربا حين كتب جوته آلام فرتر تعْبر عصر انتقال كعصرنا الذى نعبره ، سئمت مثلنا كل قديم وشغفت مثلنا بكل طريف . وودت لو أراحها الكتاب والشعراء من تلك الأساليب العتيقة التى ألفوها فيما يكتبون وينظمون . كان الكتاب الأوربيون يودون لو خلصوا من تلك الأعباء الثقيلة التى كانت تنوء بالفن الأدبى ، ورجعوا فى التعبير عن إحساسهم وعواطفهم إلى الطبيعة الحرة الطليقة ، لذا نشأت طريقة ( روسو ) فى فرنسا وهى بعينها طريقة ( جوته ) فى ألمانيا ، كلا الرجلين يريد أن يترك لوجدانه وعواطفه الحرية فى أن تظهر للناس واضحة جلية ، لا تشوبها شوائب الزخرف والتنميق ولا تشوهها معايب الصنعة والتقليد »[1] .

وعلى هذا فإن الرومانسية نشأت نتيجة لظروف الواقع ، وكان رواد الأدب على وعى بمتطلبات المرحلة التاريخية لوطنهم ، لذلك نجد شكرى عياد يسمى جيل الروّاد جيل « العمالقة » لأنهم كانوا « ثوارًا » حرروا الأشكال الأدبية وتعبوا ليعثروا على نماذجهم الفنية »[2] .

ملاحظة أخرى تتعلق بأمر التأثر بالرومانسية فى الأدب هى : إننا لم نتأثر بها فى دعوتها الاجتماعية الثائرة الخاصة بتحرير الفرد والمجتمع ، لأن الظروف السياسية المضطربة قد جعلت الرومانسية خاصة بعد مدها وفتوتها فى البداية سبيلاً إلى الهروب والسلبية من مواجهة الواقع ومتطلباته .

من هنا كانت الرواية من خلال الإطار الرومانسى تسلك أحد سبيلين :

**الأول** : الالتفاف والانغلاق حول فرد يؤرقه الحرمان من الحب ، والشوق إلى السعادة العاطفية ، ومصدر الحرمان هو المجتمع بتقاليده الجامدة وما استتبعها من تحكم طبقة فى أخرى أو نوع فى آخر ، من هنا يبدو فى خلفية الرواية دائمًا نقد لسلبيات الواقع وأزماته كما أحسها الروائى من خلال تعامله معه .

**الثانى** : الالتجاء إلى الإطار التاريخى هربًا من الحاضر ، ليغلف رأيه فى الواقع بصورة مستمدة من خارجه ، فيصبح الرأى غير مباشر والنقد تورية ورمزًا .

---

( ١ ) آلام فرتر .. جوته : ترجمة الزيات ط . عالم الكتب القاهرة . ص ١٢ .

( ٢ ) تجارب فى النقد والأدب : شكرى عياد . ط . الكاتب العربى القاهرة ص ١٠ .

## القوى الاجتماعية الجديدة وأرهاصات ثورة ١٩٥٢

تعد فترة الحرب العالمية الثانية وما تلاها من أشد الفترات تكثيفًا للآلام التى قاساها الشعب فى مصر ، ولذلك يطلق عليها « فترة الأزمة الكبرى » التى تخفى وراءها الأطلال المتهاوية من بقايا ثورة ١٩١٩ . أما القيادات السياسية فقد فقدت كل طاقاتها الثورية ، ومعاهدة ١٩٣٦ دليل التدهور الذى وصلت إليه الأحزاب ، التى فقدت قدراتها الخلاقة .

وقد ظهرت بين الثورتين كثير من التنظيمات السياسية والعقائدية المتطرفة والمتناقضة مثل : دعوة الإخوان المسلمين – الخلايا الشيوعية – حزب مصر الفتاة . وقد كثرت فى هذه الفترة إضرابات العمال والطلبة احتجاجًا على سوء الأوضاع العامة للوطن . ويؤكد اضطراب الأحوال أيضًا كثرة الاغتيال السياسى ، وتفشّى الروح الأرهابية لدى بعض الفرق الحزبية .

فى وسط هذا الجو المشحون بالسلبيات السياسية والاجتماعية ظهرت فئات جديدة تمثل البرجوازية ( المتوسطة والصغيرة ) ينضوى تحتها : العمال والطلبة وصغار الملاك الزراعيين والتجار والموظفين والضباط[1] . وبرغم صدق الإحساس الثورى لدى هذه الفئات التى بدأت تأخذ دورها فى الكفاح لتحقيق الحرية السياسية والاجتماعية ، لكنهم – باستثناء الجيش – كانت تعوزهم القيادة المدبرة التى تنظم صفوفهم وتجمع كلمتهم من أجل عمل مشترك .

لقد كانت مصر قبل ثورة ١٩٥٢ مرجلاً يغلى بعوامل الثورة الكامنة فى أعماقه ضد السيطرة الأجنبية التى تسلب الحرية والرخاء ، وضد الحكم الداخلى المستبد ملكًا وحكومة اللذين يقفان ضد حركة التطور ، ويخدمان المحتل أكثر من خدمتهما للشعب الذى يحكمان باسمه .

وقد أثبتت مصر برغم كل السلبيات قدرتها على مواصلة تاريخها الحضارى العريق بقيام الثورة فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ التى غيرت وجه الحياة فى مصر والمنطقة المجاورة لها .

---

( ١ ) لمزيد من التفصيل عن طبيعة تكوين هذه القوى ودورها الوطنى ، يراجع : ثورة ٢٣ يوليو : محمد أنيس – السيد حراز ص ١٥٣ وما بعدها .

## الواقعية ضرورة للتعبير عن القوى الاجتماعية الجديدة

من العوامل المساعدة على نشأة الاتجاه الواقعى فى الأدب والفكر عامة والرواية خاصة ، ظهور الفئات البرجوازية المتوسطة والصغيرة وانتشارها فى كافة مرافق الحياة ، ووجود الحس الواعى بأزمتهم الخاصة ومأساة الوجود العامة التى يعيشها الوطن . كذلك ساعد عليه انتشار الفكر الاشتراكى منذ زمن مبكر عن طريق صحيفة ( المقتطف ) التى يعزى إليها إدخال الفكر المادى فى مصر ، والتعريف بنظريات بُوخذ ولابارك وداروين وغيرهم من أصحاب النظريات العلمية التى تفسر الحياة علميًا ، وترى أن جميع الأحياء تخضع لنظام واحد فى التطور . وكان من أهم كتاب « المقتطف » **يعقوب صروف وشبلى شميل** ، ثم برز فى نهاية العقد الأول من هذا القرن كاتب وهب جهده وفكره لنشر الاتجاه العلمى والمبادئ الاشتراكية هو **سلامة موسى** ( ١٨٨٧ - ١٩٥٨ ) ، وقد أصدر كثيرًا من الكتب من أهمها : مقدمة السبرمان ( ١٩١٠ ) - الاشتراكية ( ١٩١٢ ) . وقد شارك بجهده الفردى فى إصدار « المجلة الجديدة » ( ١٩٢٠ ) التى كان يبشر فيها بالاتجاهات العلمية والاشتراكية ، وينشر آراءه فى فلسفة الفن ومعنى ارتباط ( التزام ) الأدب . كما كان يعطف على شبان الفكر والأدب . وجهاده كما حدده يدور حول : الكفاح لطرد المستعمر ، وسيطرة الاقتصاد الأوربى وتحرير المرأة وتطور الأدب ، حتى يعبر عن حاجات الشعب . « وفلسفة الفن عنده تنطلق من رفضه التسليم بنظرية « الفن للفن » وأنه حريص على ربط الفن بالحياة ، فالفن فى رأيه نشاط إنسانى يرتبط ارتباطًا وثيقًا بخبرات البشر العادية ويهتم بصفة خاصة بربط الأدب بالحياة . وقد جمع عناصر نظريته من مصادر غربية متعددة ، ولكنه صبغها بصبغته الإنسانية الشرقية ، فجاءت مزيجًا من مادية الغرب وروحانية الشرق »[1] .

وقد جمع **سلامة موسى** آراءه الأدبية فى كتاب « الأدب للشعب » ( ١٩٥٦ ) . وكان هو والعقاد وطه حسين من أهم المفكرين تأثيرًا فى حركة الأدب الجديد وتوجيهًا للأدباء الذين يمثلون الجيل الشاب . وشخصية سلامة موسى كأديب ومفكر من أهم العوامل التى صقلت ووجهت نجيب محفوظ . وعلى هذا فإن أزمة كمال عبد الجواد فى

---

( ١ ) فلسفة الفن فى الفكر المعاصر : زكريا إبراهيم ص ٣٨٤ .

« الثلاثية » هى أزمة الاغتراب لدى شباب هذه الفئات البرجوازية الصغيرة ، « وعدلى كريم » هو نفسه سلامة موسى .

**كذلك ساعد على نشأة المذهب الواقعى ظهور المعسكر الاشتراكى قوة مؤثرة فى المجتمع الدولى بعد الحرب الثانية ، بالإضافة إلى أن علاقة بعض الأدباء والمفكرين فى مصر لم تنقطع بالتيارات السائدة فى الفكر العالمى الذى تأثر بالفلسفة الوضعية فى الفكر والمذهب الواقعى فى الأدب .**

**هكذا أفضت أزمة الرومانسية إلى نشأة الواقعية ، لأن أزمات الفكر والفن لا تؤدى إلى الموت ، وإنما هى بحث عن ميلاد جديد يثرى الواقع بما يتطلبه من فكر وأسلوب للتعبير .**

**وبظهور الواقعية لم يعد الأدب - عند كتاب الرواية فى مصر - وسيلة للمتعة الفنية ، وإنما صار ضربًا من ضروب المعرفة يلتزم فيه الأديب بمعاضدة القوى الاجتماعية الصاعدة فى حركتها الدائبة من أجل رؤية متكاملة للواقع ، وموقف إيجابى للإنسان .**

على أن الذى نود أن نؤكده : أن الواقعية لم تظهر فى الرواية فجأة ، وإنما حملت كتابات الروائيين الرومانسيين مؤخرًا كثيرًا من سمات الواقعية . نجد ذلك عند الحكيم فى « يوميات نائب فى الأرياف » ( ١٩٣٧ ) - « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى ( ١٩٤١ ) - « سلوى فى مهب الريح » لمحمود تيمور ( ١٩٤٣ ) ، كما أن هذه الفترة شهدت بدايات الواقعية فى الرواية ، إذ يصدر عصام الدين ناصف رواية « عاصفة فوق مصر » ( ١٩٣٩ ) وأحمد عيش « صرعى البؤس » ( ١٩٤٠ ) . وفى عام ١٩٤٤ يصدر عملان كبيران لعادل كامل ( مليم الأكبر ) ونجيب محفوظ ( القاهرة الجديدة ) ، وهذا معناه أن الميلاد الحقيقى الناضج للواقعية فى الرواية قد بدأ بعد أن مر بمرحلة تطويع المذهب واستنباته ، أى أن الرواية الواقعية قد نشأت فى أحضان المذهب الرومانسى الذى يحمل فى أحشائه بعض سمات ما ظهر بعده من مذاهب واتجاهات فى الأدب .

وقد انعكست الظروف السيئة للمجتمع على كتاب الرواية فى مصر خاصة الكتاب الواقعيين الذين بعدوا بالرواية عن إطارها الرومانسى التقليدى إلى الإطار الواقعى المعبر عن أزمة الواقع واتخاذ موقف من هذه الأزمة . ونجيب محفوظ يحدثنا كيف كان

كتاب الرومانسية الجدد من أمثال السحار ومحمد عبد الحليم وباكثير أكثر تفاؤلاً من كتاب الواقعية الذين كانوا يعانون «من أزمة نفسية غريبة طابعها التشاؤم الشديد والإحساس بعدم قيمة أى شىء فى الدنيا » ، ويعزو ذلك إلى سوء الأحوال السياسية وما نجم عنها ، وقد زاد من هذه الأزمة أنه تقدم هو وعادل كامل « بروايتين إلى مسابقة مجمع اللغة العربية ( السراب - مليم الأكبر ، ١٩٤٤ ) ، فرفضتا لأسباب أخلاقية واستدعانا « أمين سر المجمع يسدى إلينا النصح ، وكأننا من الضالين وهو يهدينا سواء السبيل »[١] .

حيال هذه الأزمة كان أمام الروائى إما الإيجابية إزاء الأحداث ، أو السلبية فى التصدى لها ، من هنا انقسم الروائيون إلى :

( ا ) **واقعيين** : يتعاطفون مع القوى الجديدة ويكشفون عن العوامل التى تعوق حركة التقدم فى محاولة لتعرية الواقع ونقده لإعادة بنائه من جديد .

(ب) **رومانسيين جُدد** : انغلقوا حول الذات تعبيرًا عن عواطف مشبوبة لشخصيات لا تربطها صلة قوية بالواقع .

وهكذا واكب التيار الواقعى الشاب فى الرواية التيار الرومانسى المأزوم :

**الأول** : يعكس صورة الحياة فى علاقاتها الحية بالأحياء صراعًا وجدلاً من أجل تحقيق حياة أفضل ، لذلك تحول الفن فى أيديهم إلى سلاح من أسلحة النضال .

**والثانى** : يعبر عن رؤية سلفية للفن ، ومن ثم كانت الرواية عندهم أقرب إلى الصنعة الإنشائية وحكايات التسلية والمتعة .

ويؤكد حسين مروة أن تيار الواقعية « لم يدخل حياتنا الأدبية بإرادة مقصودة من هذه الفئة أو تلك من فئات أهل الأدب والفن ، وإنما نبت فى صميمها بفعل طبيعة الحياة العربية ذاتها أولاً ، وبفعل طبيعة الحركة الإنسانية التارجية ثانيًا ...

**إن عصرنا الحاضر هو عصر الواقعية الجديدة ، أى العصر الذى يتطلب من مثل مجتمعنا العربى وهو يخوض معركة التحرير الوطنى والاجتماعى أن يرى الأدب أو الفن أو العلم لا من حيث كونها نشاطًا فرديًا محضًا ، بل من حيث هى**

---

( ١ ) عشرة أدباء يتحدثون : فؤاد دوارة . كتاب الهلال ، القاهرة يوليو ١٩٦٥ ص ٢٩٨ .

نشاط اجتماعى إنسانى ينبع من الفرد بوصفه كائنًا اجتماعيًا يمارس الحياة الاجتماعية ويتصل بأحداثها ويتأثر وجدانه بحقائقها الموضوعية ، ويؤثر هو بدوره فيها ، على قدر وعيه بقوانين تطورها وعلى قدر فهمه لضروراتها الاجتماعية »[١] .

---

( ١ ) دراسات نقدية فى ضوء المذهب الواقعى : حسين مروة ط . المعارف - بيروت ص ٩٣ .

# قضية المرأة المصرية فى الفكر والواقع

فى تواز متكافئ تسير قضية تحرير المرأة فى مصر مع قضية التحرير الكبرى للوطن ، ويتواكب خطاهما البيانيان تقدمًا وانتكاسًا . وهذا يدل على أنه يمكن بسهولة قياس شمولية أى أيديولوجية من خلال فهمها لقضية المرأة ، ذلك أن مجتمعنا « يتغير نحو النضج فى لهفة وترقب ، وهذا ما يجعل تجربة الفتاة أخصب التجارب فى مجتمعنا لأنها - لا الفتى - تنعكس عليها سمات التغيير وتصاحب حركته إلى المستقبل ، وتخوض معه عين تجربة إثبات الوجود وتكثف مشاعر التغيير التى يمر بها المجتمع ككل ، بحيث يمكننا أن نقول إنها تصلح من الناحية الفنية أن تكون رمزًا له »[1] .

**ومن هنا تأتى أهمية البحث فى جذور قضية المرأة وعمق دلالته من حيث صدق تكثيفه لقضية كبرى أشمل وأعم ، هى قضية الوطن الذى أفرز القضية وحدد لها أبعادها الموازية لمسار الحرية فيه ، ولنمط العلاقات الإنسانية بين أفراده .**
مصداق ذلك أن قضية تحرير المرأة يتحرك مسارها الفكرى والاجتماعى مع بداية اتجاه مصر إلى طريق النهضة الحديثة . وإذا كان الطهطاوى فيلسوف النهضة الحديثة ومعلمها الأول فهو أيضًا صاحب أول دعوة لتربية البنات ووجوب السماح للمرأة بالعمل إذا اضطرتها الظروف إلى ذلك .

وتخضع القضية للمد والجزر الوطنى فتخرج المرأة إلى التصدى لمواجهة المجتمع مع خروج الشعب للتعبير عن ثورته فى مارس سنة ١٩١٩ . ومع النكسة التى أصيب بها الوطن إثر مقتل السردار وعزل سعد زغلول من الوزارة تبتعد المرأة عن السياسة وينحصر نشاطها فى العمل الاجتماعى .

ومع نمو النشاط الوطنى داخل التنظيمات العمالية تشترك المرأة فى النقابات العمالية وتطالب بحقوقها سنة ١٩٤٦ ، ومع تحرر الوطن وتحقق الاستقلال وبداية التحول الاشتراكى تنال المرأة حقوقها السياسية بموجب دستور سنة ١٩٥٦ وتدخل مجلس الأمة سنة ١٩٥٧ وتتولى الوزارة سنة ١٩٦٢ . وهذا كله يدل على صدق

---

( ١ ) تجارب فى الأدب والنقد : شكرى عياد ص ٣٧٣ ط .

ما نذهب إليه من أن قضية المرأة شريحة تجسد قضية الوطن وتعكس المسار الفكرى والسياسى له .

وقد مرت قضية المرأة بثلاث مراحل كبرى هى :

١ - **مرحلة الدعوة إلى تعليم المرأة** : تبدأ برفاعة الطهطاوى وحتى قبيل نهاية القرن التاسع عشر .

٢ - **مرحلة التحرير والسفور** : إبان المد الليبرالى البرجوازى - مفكرها قاسم أمين - وتمتد حتى السنة التى تحولت فيها هدى شعراوى ( ١٩٢٤ ) بالاتحاد النسائى من العمل السياسى إلى العمل الاجتماعى وفصلت الاتحاد عن حزب الوفد .

٣ - **مرحلة ما بعد التحرير** : ابتداء من سنة ١٩٢٩[١] وتتناول القضايا التى أثارتها مشاركة المرأة للرجل فى المجتمع مثل : المساواة بين الفتاة والشاب فى نظام التعليم الثانوى سنة ١٩٢٤ - دخول الفتاة الجامعة سنة ١٩٢٩ - الاختلاط فى الحياة والتعليم - العمل وحقوق المرأة العاملة - التمثيل السياسى .

وإذا كانت المرحلتان السابقتان ترتبط كل منها بمفكر معين ، فإن المرحلة الأخيرة لم ترتبط قضية من قضاياها بمفكر معين بصفة عامة . لأن القضية الكبرى لتحرير المرأة ومشاركتها فى الحياة قد وضعت موضع التنفيذ إلى حد ما ، ومن ثم لم يعد للمحاور الفرعية التى انبثقت منها نفس الأهمية التى كانت لقضية التعليم أو التحرير والسفور هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن المجتمع لم يعد يقابل هذه الأمور بنفس الانبهار والجمود اللذين كان يلقى بهما كل جديد فى الفكر والحياة ، بالإضافة إلى أن مساهمة المرأة الواعية فى حل قضاياها كانت من أهم العوامل المساعدة على إضعاف صوت المعارضة .

### قضية تعليم المرأة :

يعد **رفاعة الطهطاوى** ( ١٨٠١ - ١٨٧٣ ) أول صوت ارتفع فى مصر الحديثة مناديًا بوجوب تعليم المرأة . كما أنه صاحب أول مدرسة فكرية دعت إلى تعقيل وتأصيل الفكر والقيم الحضارية الجديدة اللازمة لبناء دولة حديثة شاهد مثالاً لها فى رحلته إلى باريس . وقد ذكر فى تلخيص هذه الرحلة ما رآه من تطور اجتماعى

---

( ١ ) تبدأ هذه المرحلة سنة ١٩٢٩ حيث تخرجت أول دفعة من الفتيات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية بنفس المناهج التى تدرس للبنين . وقد ترتب على ذلك دخول الفتاة الجامعة فى العام الدراسى ( ١٩٢٩ - ١٩٣٠ ) .

خاص بمكانة المرأة فى المجتمع والمساواة بينها وبين الرجل . ومن هنا قرر فى جرأة أن « وقوع اللخبطة بالنسبة لعفة النساء لا يأتى من كشفهن أو سترهن بل منشأ ذلك التربية الجيدة والخسيسة » . لذلك نادى بحماس فى « المرشد الأمين » ( ١٨٣٢ ) بوجوب تعليم المرأة لأنه « ينبغى صرف الهمة فى تعليم البنات والصبيان لحسن معاشرة الأزواج ، وليمكن المرأة عند اقتضاء الحال أن تتعاطى من الأشغال ما يتعاطاه الرجال على قدر قوتها وطاقتها ، وإذا كانت البطالة مذمومة فى الرجال فهى مذمة عظيمة فى حق النساء » .

ومن الطبيعى حسب ظروف العصر الذى لا يؤمن بجديد إلا إذا خرج من إهاب الدين أن يربط الطهطاوى آراءه فى تعليم المرأة وعملها بالدين . ومن ثم راح يروى ما حدث عن نساء فى زمن الرسول كن يعلمن القراءة والكتابة ويشاركن فى الأدب ويحضرن الغزوات . وإذا كان رفاعة لم يتعرض للحديث المباشر عن السفور فلا شك أن دعوته كانت تحمل بين ثناياها نداء خفيًا له ، ثم إن الأيديولوجية القائمة لم تكن مهيئة لقبوله أو التعرض له .

ثم تستمر هذه الدعوة إلى التعليم لينضوى تحت لوائها **أحمد فارس الشدياق** فى كتبه : الساق على الساق فيما هو الفرياق ( ١٨٥٢ ) – كشف المخبأ عن فنون أوربا ( ١٨٥٤ ) ، وآراؤه فى المرأة ووظيفتها الاجتماعية لا تخرجه عن معسكر المحافظين[1] .

**وعلى مبارك** – يعد أيضًا من المنادين بتعليم المرأة ، إذ كتب سنة ١٨٧١ كتابًا بعنوان « طريق الهجاء والتمرين على اللغة العربية » نادى فى فصل منه بأن « من جملة الأحسان إليهن – الفتيات الصغار – أن يجعل لهن حظ فى التربية العمومية ومشاركة فيما يليق لهن من المزايا العلمية ، فضلاً عما يجب تمرينهن عليه من أصول حسن تربية الأطفال وأشغال الخياطة والتطريز وحسن تدبير المنازل والمحال ، فإن ذلك يزيدهن جمالاً وعفة وكمالاً وهو وصف مدح لهن ، كما هو حقهن ضمن النوع البشرى »[2] .

كذلك رأى **الإمام محمد عبده** أن من أخطر أسباب الضعف التى أصابت المسلمين كما قال فى رده على هانوتو « أن النساء قد ضرب بينهن وبين العلم بما يجب عليهن في

( ١ ) المؤثرات الأجنبية فى الأدب الحديث : لويس عوض جـ ٢ ص ٣٠ ط . معهد الدراسات العربية القاهرة .
( ٢ ) المرأة فى مختلف العصور : أحمد خاكى ط . دار المعارف بمصر . ص ١١٨ .

دينهن أو دنياهن بستار لا يدرى متى يرفع » . كما قال فى إحدى خطبه بالجمعية الخيرية « نتمنى تربية بناتنا فإن الله تعالى يقول « ولهن مثل الذى عليهن بالمعروف » إلى غير ذلك من الآيات الكريمة التى تشرك الرجل والمرأة فى التكاليف الدينية والدنيوية ، وترك البنات يفترسهن الجهل وتستهويهن الغباوة يعد من الجرم العظيم »[1] .

ومن المعروف أن الإمام كان يناصر قاسم أمين فيما دعا إليه من تطوير لقوانين الأحوال الشخصية للمرأة ، والنهى عن تعدد الزوجات ، ولعل هذا سر توجه قاسم إليه بالشكر فى نهاية كتابة « المرأة الجديدة » . وشارلز آدمز يشير إلى هذه الحقيقة بقوله « إن من أهم الأفكار التى برزت فيما كتبه الشيخ محمد عبده وصحيفة المنار ضرورة تربية البنات وتعليمهن تعليماً لا يقل عن تعليم الذكور وإصلاح الحياة الاجتماعية والعادات التى تمس حياة المرأة فى البلاد الإسلامية »[2] .

ويظهر تعاطف الإمام مع دعوة قاسم أمين وتأييده لها ، مما يروى من أن « قاسم أمين اجتمع بمحمد عبده سنة ١٨٩٧ فى جنيف وتلى عليه بعض فصول كتابه تحرير المرأة فى حضور سعد زغلول ولطفى السيد »[3] . وكان منصب الإمام الدينى يحول دون أن يكثر من الإعلان عن رأيه بصراحة فى تعليم المرأة وإصلاح حالها ، لذلك أوعز إلى تلميذه رشيد رضا بأن يقف من القضية موقف المؤيد وأن يفتح لها صدر صحيفته « المنار » .

هذه نماذج لآراء بعض المنادين بتعليم المرأة كمرحلة أولى فى التحرير . ولعل أهم ما يلاحظ على طابع الفكر المنادى بتعليم المرأة هو ربطها بإطار الدين من ناحية ، ومن ناحية ثانية ربطها بإطار الدعوة العامة للإصلاح الاجتماعى ، فهم كأصحاب مذهب المنفعة يربطون بين العمل وفائدته كما يربطون بين الحق والخير والجمال . كذلك نلاحظ أن معظمهم ينتمى إلى المدرسة السلفية التجديدية التى تجمع بين الثقافة الدينية العربية والغربية المدنية ، لأن اليقظة والنهضة لم يفرزا بعد ذوى الثقافة المدنية الخالصة .

---

( ١ ) محمد عبده : عباس العقاد ط . التربية والتعليم بمصر ص ٢٩٩ .
( ٢ ) الإسلام والتجديد فى مصر – تشارلز آدمز – ترجمة عباس محمود .
ط . لجنة ترجمة دائرة المعارف القاهرة ص ٢٢١ .
( ٣ ) قاسم أمين : ماهر فهمى ، المؤسسة المصرية ص ١٥٩ .

وقد ساير تحرير المرأة فى هذه المرحلة الدعوة المتواضعة لتعليمها[١] .

**قضية التحرير والسفور :**

تعد هذه المرحلة خطوة أكثر تقدمية فى تاريخ تحرير المرأة المصرية لنصل بالقضية إلى نقطة الصراع ، ذلك أن التطور قدر لنهاية القرن الماضى وأوائل القرن الحالى أن تشهد معركة حامية بالنسبة لمؤيدى السفور والتحرير ومعارضيه . فقد اختلف الناس حيال هذه القضية بين مؤيد يراها خطوة لا محيد عنها للتقدم والرقى ، ومعترض رجعى يراها من علامات الجاهلية ودعوة إلى الفسق والخروج على تعاليم الدين . ومن سمات التطور فى هذه المرحلة أن المؤيدين لا يستندون فى رأيهم إلى أساس دينى فحسب ، بل إن أساس دفاعهم مبنى على أساس عقلى يعتمد على الأقناع والبرهنة المنطقية . كما نجد أن النساء أنفسهن يشاركن فى الدفاع عن القضية ، وليس من المتصور أن تبلغ تقدمية احداهن إذ ذاك فى الدفاع مبلغ تقدمية الرجال . وقد ظهرت فى هذه الفترة عائشة التيمورية - الآنسة مى - نبوية مصطفى - لبيبة هاشم - الأميرة فاطمة اسماعيل التى كانت من المتحمسات لتأسيس الجامعة وقد تبرعت بالكثير من مالها الخاص للجامعة . (وما زال هناك على باب كلية آداب القاهرة لوحة رخامية تفيد بأنها من آثارها ) - الأميرة عين الحياة التى كانت تعمل معها هدى شعراوى فى مجال النشاط النسائى . ولعل اكثرهن تقدمية فى الدفاع العملى والنظرى « باحثة البادية » ملك حفنى ناصف ( ١٨٨٧ - ١٩١٨ ) وبرغم كونها معاصرة لقاسم أمين إلا أن آرائها تعد متممة لدور رفاعة ودعوته ، وهذا ما يؤيد رأى

---

( ١ ) يمكن أن نتتبع سير تعليم الفتاة من النقاط التالية :

- سنة ١٨٧٣ فتح التعليم الابتدائى للبنات ( مدرسة السنية ) بينما فتح للبنين ١٨٣٢ .
- سنة١٨٨٩ استولت نظارة المعارف على كتاتيب تعليم الفتيات من الأزهر وطورتها .
- سنة ١٩٠٣ أنشئت أول مدرسة أولية للمعلمات ببولاق .
- سنة ١٩٢٥ تم توحيد نظام الدراسة الابتدائية والثانوية للفتيان والفتيات ، وهذه السنة تعد نقطة تحول فى تعليم المرأة لأنها أهلت بعد ذلك لدخول الفتاة الجامعة .
- حسب إحصائية سنة ١٩٤٧ وجد أن نسبة الأمية فى الإناث فى الوجه القبلى ٨٧٪ ونسبة الأمية فى الإناث فى الوجه البحرى ٨٥,٩٪ . وكانت النسب العامة للأمية فى مصر ٣٧,٧٪ .
- كانت القاهرة تمثل أعلى نسبة لتعليم الفتاة .

( لمزيد من التفصيل يراجع : زينب محرز : تعليم الفتاة فى ج . ع. م . محمد خيرى حربى - السيد العزازى : تطوير التربية والتعليم فى إقليم مصر . أحمد عزت عبد الكريم : تاريخ التعليم فى مصر ) .

سهير القلماوى من أن « الدعوة سميت عندها إصلاحا وسماها قاسم أمين تحريرا » وهذا بلاشك يوضح مدى الفرق بينهما ، « ولكن يكفيها أنها كانت رائدة فى الميدان فلم تحمل امرأة قبلها على عاتقها دعوة الإصلاح فى أحوال المرأة بمثل هذا الوضوح والتخصص والحماس »[١] .

وكانت اول خطيبة مصرية فى نادى حزب الأمة ، وأسست « الاتحاد النسائى التهذيبى » ونادت سنة ١٩١١ بإصدار تشريع يكفل للمرأة حقوقها الاجتماعية والتعليمية ، ولكن موقفها بالنسبة للحجاب كان محافظا لا ترى أن الوقت قد حان له ، ولعل سر تحفظها هو معالجتها له من خلال النظرة الدينية :

أمـا السفُـورُ فحكمُـه ... فى الشَّـرعِ ليس بمُعضِـل
ذهـبَ الأئـمـةُ فـيـه ... بـينَ محـرمٍ ومُحَـلل
ويجـوزُ بـالإجْمَـاع مـنـ ... ـهم عند قَصْد تـأهـل
مـن بـعـدِ أقـوالِ الأ ... ئـمـةِ لا مجـالَ لمقـولي

وقد قرنت دعوتها لإصلاح حال المرأة بالدعوة إلى الثورة وطلب الحرية :

يا أمةً نثرتْ منظومَها الغيرُ ... حتامَ صبرٍ ونارُ الشرِّ تستعرُ
ماذا تقولون فى ضيمْ يُراد بكم ... حتى كأنكُم الأوتادُ والحَجُر[٢]

وقد ناصر الدعوة إلى تحرير المرأة فى هذه الفترة : سعد زغلول - لطفى السيد - ولى الدين يكن - محمد حسين هيكل - طه حسين - سلامة موسى - طلعت حرب - مصطفى فهمى - فرح أنطون - أحمد حسن الزيات - مصطفى المنفلوطى - أحمد شوقى - حافظ ابراهيم ..

ولكن قاسم أمين ( ١٨٦٥ - ١٩٠٨ ) ينفرد بكونه قد اتخذ من الدفاع عن حقوق المرأة ميدانا برزت فيه جهوده الإصلاحية كلها . وكتابه الأول « تحرير المرأة » ( ١٨٩٨ ) يعد انطلاقة ، إذ مضى يدعو « كل محب للحقيقة أن يبحث معى فى حالة النساء المصريات ، وأنا على يقين من أنه يصل وحده إلى النتيجة التى وصلت إليها وهى ضرورة الإصلاح فيها » . وهو يربط بين قضية المرأة وقضية الوطن من

---

( ١ ) آثار باحثة البادية : مجدى ناصف ، تقديم سهير القلماوى ط . المؤسسة المصرية ص ٣٥ .
( ٢ ) باحثة البادية : عبد السلام العشرى ط.. وزارة التربية والتعليم ص ٩٣ .

حيث التأخر ، أو كما يقول بين « تلازم انحطاط المرأة وانحطاط الأمة وتوحشها وبين ارتقاء المرأة وتقدم الأمة ومدنيتها »[1] .

وتكتسب دعوته أهميتها من كونها دعوة عامة موجهة إلى « الحكومة وعقلاء الأمة وأرباب الأقلام . » وهى لا تقف عند الدعوة إلى التعليم ( الابتدائى على الأقل ) ، وانما تمتد لتشمل رفع الحجاب على مراحل حتى تألفه الأمة ، ويطلب أن يكون السفور منطبقا على ما جاء فى الشريعة الاسلامية . وينطلق بدعوته الى ما هو أبعد من ذلك ، إذ يرى « وجوب فتح باب العمل أمامها » و « عدم الحيلولة بينها وبين الحياة العامة والعمل فى أى شىء يتعلق بها » .

وهو يشخص السبب الذى من أجله ينادى بدعوته فى مواضع عدة وبأكثر من دليل ، ذلك أنه يرى أن « البطالة التى ألفتها نفوس النساء عندنا وصارت كأنها من لوازم حياتهن هى أم الرذائل . وإن كان نساؤنا لا يعملن شيئا فى المنازل ولا يحترفن صنعة ولا يعرفن فنا ولا يشتغلن بعلم ولا يقرأن كتابا ولا يعبدن الله فبماذا يشتغلن إذن ؟ »[2] .

و « **تحرير المرأة** » **من أخطر الكتب التى أثارتْ جدلاً وصراعا فكريا** ، ومن هذه الناحية الجدلية الفكرية فإنه يذكر بكتاب : « **الشعر الجاهلى** » لطه حسين ( ١٩٢٥ ) - « **والإسلام وأصول الحكم** » للشيخ مصطفى عبد الرازق ( ١٩٢٦ ) . ويحكى أحد المعاصرين له « أن حادثا وقع ، لفت أنظار الناس جميعا وأثار ضجة لم تفتنا نحن الصغار يومئذ ، ذلك أن قاسم بك أمين المستشار بمحكمة الاستئناف نشر كتاباً له بعنوان « تحرير المرأة » طلب فيه تعليم المرأة ورفع الحجاب عنها . وكان تعليم المرأة يومئذ أمراً إداً ، لا يقدم عليه رجل حريص على احترام الجمهور المصرى له . أما رفع الحجاب وخروج المرأة سافرة إلى المجتمعات فكان القول به أدنى الأشياء الى تحليل ما حرّم الله إن لم يكن الشرك بالله . فقد كانت المرأة يومئذ محكوماً عليها ألا تتعلم وأن لا تخرج من بيتها إلا لضرورة ملحّة وإلا محجوبة الوجه . والمرأة المصرية التى كان يجرى عليها هذا الحكم لم تكن المرأة الفلاحة المضطرة بحكم الحياة إلى مشاركة زوجها فى عمله ، بل المرأة التى يستطيع زوجها أو أهلها ان يعفوها من مشقة الخروج من البيت .

---

( ١ ) تحرير المرأة : قاسم أمين ط . روز اليوسف ، القاهرة ( ١٩٤١ ) ص ٢٠ .
( ٢ ) المصدر السابق ص ٥٣ .

كان ظهور هذا الكتاب حدثا خطيرا اضطربت له آراء الهيئات الدينية ، واضطرب له كثير من المتعلمين أنفسهم . وأبدى الخديوى عباس سخطه على الكتاب وعلى مؤلفه ، حتى لقد أمر بألا يدخل قاسم أمين قصر عابدين،مع ما كان له من رفعة المركز فى القضاء ومع ما كان يتمتع به بين زملائه من كرامة واحترام . وقد نشر هذا الكتاب تباعاً أول ما نشر فى جريدة « المؤيد » فكان لنشره دوىّ اضطرب له صاحب « المؤيد »،واضطر معه أن يفسح جريدته للطاعنين على الكتاب وصاحبه بأشد المطاعن . على أن الآراء التى حواها الكتاب أثارت من تطلع الشباب ما جعلهم يفكرون فى الأمر جديا ، يرى أكثرهم فيه مروقا من الدين وتمهيدا للإلحاد . ويرى بعضهم أنه حق وأنه الوسيلة الوحيدة لخلق شعب حرّ يدرك الحياة إدراكا صحيحا ، كما أنه العدل كل العدل ألا تُحرم المرأة من نور الحياة ومن نور العلم الذى يزيدها للحياة إدراكا وتقديرا صحيحا »[1] .

هذه الآراء التقدمية لقاسم وما أحدثته من آثار فى ذلك الجو المحافظ تدل على ما كان له من شجاعة ووضوح فى رؤية متطلبات الواقع ، وما أحدثته دعوته من حركة فى ذلك الوسط الرجعى الذى مضى يهاجمه فى أفكاره وشخصه ، لذلك يخاطبه حافظ ابراهيم مشفقا عليه من هذه الحملة المسعورة قائلا :

أقاسمُ إن القوم ماتتْ قلوبهم ... ولم يفقهوا فى السفر ما أنت كاتبهُ
إلى اليوم لم يُرفع حجابُ ضلالهم ... فمن ذا تناديه ومن ذا تُعاتبه ؟

ومع ذلك فقد استمر قاسم فى دعوته فأصدر سنة ١٩٠٠ كتاب « **المرأة الجديدة** » الذى يعد خطوة أكثر تقدمية ، سواء من حيث الدعوة الإصلاحية أو المنهج العلمى الذى يتبعه فى دراسته ، إذ لم يعد يربط تقدم المصرية ببيئتها بل ينقلها لتصل إلى نفس المكانة التى وصلت إليها المرأة الأوربية ، وتمنح نصيبها من الترقى فى العلم والأدب ، وإذا تم ذلك فيما يرى فهذه الحركة الصغيرة سوف تعد « أكبر حادثة فى تاريخ مصر » . ذلك أنه « **إذ أراد المصريون أن يُصلحوا أحوالهم فعليهم أن يبدءوا فى الإصلاح من أوله . يجب عليهم ألا يعتقدوا بأن لا رجاء فى أن يكونوا أمة حية ذات شأن بين الأمم الراقية ومقام فى عالم التمدن الانسانى قبل أن تكون بيوتهم وعائلاتهم وسطا صالحا لأعداد رجال متصفين بتلك الصفات التى يتوقف عليها**

---

( ١ ) مذكرات فى السياسة المصرية : هيكل ط . النهضة المصرية جـ ١ ص ٢٥ .

**النجاح . ولا رجاء فى أن البيوت والعائلات تصير ذلك الوسط الصالح الا اذا تربت النساء وشاركن الرجال فى أفكارهم وآمالهم وآلامهم إن لم يشاركنهم فى جميع أعمالهم . »[١] .**

ويذهب هيكل إلى أن كتابى قاسم فيهما شىء من « الرومانتسم » الغربى وتحليل الطبيعة الانسانية فى أرق عواطفها وأدق وجداناتها فقد كان ينظر إلى عاطفة الحب نظرة عبادة وتقديس ، وأن مثال الجمال عنده مجسم فى المرأة وهى مصدر الوحى لكل الفنون . كما يرى أن دعوة قاسم لتحرير المرأة جزء من برنامجه الإصلاحى الذى امتد ليشمل الدعوة لإنشاء الجامعة وتجديد اللغة والأدب .[٢] .

كذلك فإن دعوة قاسم « كانت متأثرة بالفكرة الليبرالية البرجوازية فى أمهات مصادرها عند روسو وستيوارت مل وبنتام . وكذلك فأنه يربط بين فكرة الحرية ومبدأ الخير مما يذكر بأصحاب المنفعة الذين يربطون بين القيم المثالية وفائدتها العملية فى الحياة ورقى الانسان الذى تحركه دوافع الجمال والحق والخير . »[٣] .

**وكانت دعوة قاسم من الإيجابية وارتفاع الصوت بدرجة انتقل معها التأثير إلى الأقطار العربية ، وظهر صداها الفكرى فى بعض منها .**

وكان لطفى السيد أيضا من أنصار تحرير المرأة والمتحمسين لها . وخطورة آرائه فى أنها لا تعبر عن رأى شخص بل لأنها تقعد آراء المدرسة الليبرالية فى التفكير التى يتزعمها . وقد عاصر قاسم أمين وآمن بدعوته وفتح أبواب « الجريدة » ونادى حزب الأمة للمرأة وحركة تحريرها كتابة وخطابة . وقد كان يرى أن تعلم المرأة « طريق إلى رقى الأسرة فالرقى الاجتماعى المنشود ومن ثم استقلال البلاد » . كذلك يؤكد أن « ترقية الفتاة المصرية إتيان للاستقلال من بابه ودخول إلى التقدم من نهجه الواضح الخالى من عقبات المصادفة وسوء البخت »[٤] .

ودعوته تحمل سمت الهدوء والمحافظة انطلاقا من نظرته الاصلاحية — لا الثورية — لتقدم المجتمع وتحرره ، ومن هنا كانت الدعوة إلى تعلم الفتاة عنده

---

( ١ ) المرأة الجديدة : قاسم أمين ط . المعارف سنة ١٩٠٠ ص ٢١٥ .

( ٢ ) تراجم مصرية وغربية : هيكل . مطبعة مصر ص ١٥٨ .

( ٣ ) المؤثرات الأجنبية فى الأدب الحديث : لويس عوض ، جـ ١ ص ٦ .

( ٤ ) مقال بالجريدة ٤ / ٤ / ١٩٠٨ ومنشور فى « مبادئ لطفى السيد » كتاب الهلال ، القاهرة ، العدد ١٤٩ ص ١٥٦ .

ذات طرفين : « طرف متمدن مصفى بصفاة التمدن الحديث تتفق به مع زوجها الشاب المتعلم ، وطرف آخر يدخل فى تركيبه مقدار كثير من عادات السيدات المصريات تتفق به مع أمها وحماتها وعائلة زوجها ، فخير للفتاة المصرية أن تتعلم أو تتم تعليمها فى المدرسة السنية عند الإمكان . »[1]

فالمناداة بالتعليم والحرية للمرأة لا تهدف إلى العمل أو ممارسة السياسة ، وإنما من أجل الحرية الشخصية والاستقلال الذاتى « حتى تمحى من نفوسهن آثار الاستبداد والاستعباد » . وهو فى تأكيده على الحرية الشخصية ينطلق من إيمانه المطلق بحرية الفرد كأساس لكل الحريات ، ولعل هذا ما جعل لويس عوض يذهب الى أن «رأيه سواء فيها يتصل بتعليم المرأة وعملها أو مساواتها بالرجل أدنى ثورية وتقدمية من رأى قاسم الذى كان يفكر فى تحرير المرأة واسعادها أولا ، أما لطفى السيد فكان يفكر فى تحرير الرجل وإسعاده . »[2] .

**وسلامة موسى** : يتخذ من الدفاع عن قضية المرأة أحد المحاور الأساسية لجهوده منذ وقت مبكر ، حيث نجده فى « مقدمة السبرمان » ( ١٩١٠ ) يركز ميادين نضاله الفكرى الذى امتد قرابة نصف قرن ، يؤيد وجوب المناداة بروح جديدة للآداب ونشر الاتجاه العلمى فى التفكير والتنديد بالحكومة الجائرة .

وينهى الكتاب بفصل عن المرأة المصرية ينادى فيه بتحريرها ورفع الحجاب عنها « والحق أننا الآن بواسطة هذا الحجاب نعيش فى العالم وكأننا فى محجر ، بمثابة المجذومين لا يمسهم أحد ، نتجنب الناس والناس يتجنبوننا . فالعالم المتمدين يجرى مع نسائه على قواعد الحرية والمساواة ، الا نحن فأننا نحبسهن فنعطل فيهن كفاياتهن ونقف أمام الأوربيين موقف المتوحشين ... وهذا الحجاب لم يخلق لبيئتنا ولا عذر لنا فى أن نبقيه فى بلادنا دقيقة واحدة . »[3] .

**وخلاصة الأمر** أن القضية كانت مثار جدل ومناقشة فى المجتمع شارك فيها الرجال والنساء ، ومهد لخطوة إيجابية فى تاريخ المرأة ما قامت به المرأة نفسها فحلت القضية ووضعتها موضع التنفيذ ، وهى فى سعيها نحو هذه الحركة لم تكن تهدف خدمة

---

( ١ ) مقال بالجريدة ١١ / ٦ / ١٩٠٨ ومنشور فى المرجع السابق ص ١٦٧ .

( ٢ ) المؤثرات الأجنبية فى الأدب الحديث : لويس عوض جـ ١ ص ٧٩ .

( ٣ ) مقدمة السبرمان : سلامة موسى ، ط . سلامة موسى ، القاهرة ص ٢٩ .

قضيتها وإنما كانت تسعى لخطوة أكبر وأعظم ، إذ كانت تعبر بها عن مشاركتها الإيجابية فى ثورة البلاد والاعتراض على نفى زعماء الثورة فى ١٦ مارس سنة ١٩١٩ . وهنا نجدالارتباط **الوثيق على درجة واحدة بين قضيتى المرأة والوطن** ، إذ خرجت المتظاهرات فى هذا اليوم « فى حشمة ووقار وعددهن يربو على ثلاثمائة من كرام العائلات وأعددن احتجاجا مكتوباً ليقدمنه إلى معتمدى الدول ...

وسارت السيدات فى صفيْن منتظمين . وجميعهن يحملن أعلاماً صغيرة ، وطفن الشوارع الرئيسية فى موكب كبير ... وخرج أكثر أهل القاهرة رجالا ونساء لمشاهدة هذا الموكب البهيج الذى لم يسبق له نظير وأخذوا يرددون هتافاتهن . »[١]

وقد تزعمت النشاط النسائى أثناء الثورة وبعدها **هدى شعراوى** ، وتم تكوين لجنة الوفد المركزى للسيدات بعد الثورة وكانت هدى رئيسة لها ، ورغم ذلك لم يقبل الوفد عضوية المرأة ولم يُسمح أو ينادلهن بحق التصويت فى الانتخاب أو الترشيح .

ويشير سعد زغلول فى خطبه إلى اعتزازه **بموقف السيدات من الثورة** « اللائى كتبن بأعمالهن المجيدة صحيفة من أجل صحائف تاريخ النهضة الحاضرة فلهن الشكر ولتصيحوا جميعا :« لتحيا السيدة المصرية » . وكان تأييد سعد زغلول لقاسم منذ وقت مبكر مما يجعله يهدى إليه « المرأة الجديدة » ، وإذا كانت خطبه تشيد كثيرا بأنه من أنصار تحرير المرأة ومن المقتنعين به ، لأنه « بغير هذا التحرير لا نستطيع بلوغ غاياتنا » فإنه لم يحاول أن يترجم آراءه إلى مواقف عملية أو مكاسب حقيقية لقضية المرأة . على أن الذى يبقى له بعد ذلك هو مساهمته فى رفع الحجاب عن المرأة ، ذلك أنه تصادف أن عادت معه من أوربا السيدتان هدى شعراوى وسيزا نبراوى ( ١٩٢٤ ) بعد أن مثلتا الاتحاد النسائى المصرى .. وقد قررتا رفع الحجاب بمجرد النزول الى أرض الوطن . ولا ندرى إن كان ذلك مصادفة أم اتفاقا ، فراوية الواقعة – درية شفيق – لا تشير إلى ما يؤكد هذه الحقيقة أو ينفيها .[٢]

والذى يرجح أن ثمة اتفاقا بين هدى شعراوى وسيزا نبراوى من ناحية ، وسعد زغلول من ناحية أخرى أو موافقة على الأقل ، ما ترويه السيدة فكرية حسن إحدى زعيمات النهضة النسائية فى ذلك العهد من أنها كانت تخطب ذات مرة « وكان

---

( ١ ) ثورة سنة ١٩١٩ : عبد الرحمن الرافعى ، ط . دار الشعب . القاهرة . جـ ١ ص ١٩٧ .

( ٢ ) المرأة المصرية : درية شفيق ط . مطبعة مصر ، القاهرة ص ١٩٧٣ .

اليشمك يضايقنى وسعدت جدا عندما رفع سعد زغلول الحجاب من فوق وجهى أثناء خطبة من خطبى . »[١]

من أجل هذا كله نستطيع أن نقرر لسعد فضل كبير فى رفع الحجاب ، ولعل هذا ما جعل السيدة منيرة ثابت تطلق عليه لقب « الزعيم السفورى الجليل . »[٢]

ورغم كل هذا صدر دستور ١٩٢٣ دون أن يشير إلى مكاسب للمرأة ، كذلك لم يقدم الوفد برنامجا خاصا لاصلاح شئون المرأة الاجتماعية أو السياسية ، بل حاول أن يحتوى الاتحاد النسائى كما احتوى اتحاد العمال وكل اتحاد جماهيرى ظهر فى تلك الفترة ، وفى أثر الموقف السلبى لسعد زغلول عشية مقتل السردار شنت عليه هدى شعراوى حملة صحفية تسرد فيها الأخطاء التى تردى فيها ، وتختمها قائلة « ألتمس منك مادمت لم توفق وأنت فى الحكم لتحقيق عهدك بعمل ايجابى ألا تكون على الأقل حجر عثرة فى سبيل جهاد أمتك للتخلص من الحالة الحرجة التى وصلت إليها ، لا أقول بسبب سياستك بل يكفى أن أقول أثناء حكمك وذلك بعمل سلبى هو التخلى عن الحكم . » واشتد الخلاف بين الاثنين .. وتبع ذلك خروجها من اللجنة المركزية والتنحى عن العمل السياسى ومالت « بالاتحاد النسوى » إلى الناحية الاجتماعية .[٣]

هذه الانتكاسة لقضية المرأة واحدة من الانتكاسات التى أصيب بها الوطن بعد فشل الثورة . ومع ذلك سارت قضية المرأة فى تطور بحكم تغير المجتمع وتقدم الفكر ، ففى سنة ١٩٢٥ تمت خطوتان كبيرتان بالنسبة لتطوير وضع المرأة وأدتا الى تقدم حقيقى بالنسبة للمرأة هما :

١ – توحيد نظم التعليم ومناهجه فى الابتدائى والثانوى بالنسبة للبنين والبنات . وقد مهدت هذه الخطوة لدخول الفتيات الجامعة حيث تخرجت منها أول دفعة سنة ١٩٣٣ . وكان لطفى السيد إذ ذاك مدير الجامعة وطه حسين عميد كلية الآداب ، وقد تحملا الكثير بسبب سماحهما بدخول المرأة إلى الجامعة .

٢ – بعد أن تركت هدى شعراوى العمل السياسى سنة ١٩٢٤ ولدت زعامة

---

( ١ ) المصور العدد ٢٣١٧ فى ٧ / ٣ / ١٩٦٩ عدد خاص عن ثورة سنة ١٩١٩ .

( ٢ ) ثورة فى البرج العاجى : منيرة ثابت – طبعة دار المعارف ص ٢ .

( ٣ ) وديع أمين : مقال بعنوان الجذور التاريخية لنضال المرأة فى مصر – مجلة الطليعة ، القاهرة نوفمبر ١٩٦٩ .

جديدة بقيادة منيرة ثابت تناضل من أجل دخول النساء إلى البرلمان كزائرات مستمعات بعد أن طردن منه عضوات . ثم أصدرت فى أواخر سنة ١٩٢٥ جريدتين باسم « الأمل » إحداهما يومية فرنسية والثانية عربية أسبوعية ، من أجل السعى للحصول على حق التصويت للمرأة ثم حق تمتعها بالعضوية فى المجالس النيابية على اختلافها »[1] .

وهذا يدل على أن قضية المرأة – أو أى قضية اجتماعية أو فكرية – ليست مرتبطة بذوات بأعينهم ، وإنما هى ميراث شعب لا ينقطع الخط فيها بتحول مسار الأفراد .

**قضايا ما بعد التحرير :**

ترتب على حركة المرأة فى المجتمع أن ظهرت قضايا كثيرة تتصل بها ، وإذا كان لا يمكن تحديد البدء فى هذه المرحلة أو حتى الانتهاء إلى الآن ، فأننا نحصر هذه المرحلة فى الفترة الزمنية الواقعة بين ١٩٢٩ – وهى السنة التى دخلت فيها الفتاة الجامعة إلى قيام الثورة . وهذه السنة التى قامت فيها الثورة ( ١٩٥٢ ) لا تنهى هذه القضايا وإن كانت تنهى الفترة الزمنية التى ارتبط بها البحث ، وليس من اليسير تحديد الأمور والمسائل التى أثارتها المرأة بحركتها فى المجتمع أو ربطها بمفكر معين تستقطب كفاحه أو فكره ، لأن هذه القضايا تابعة للقضيتين الكبيرتين الأوليين – وهما : التعليم والتحرير – وحلها منوط بحتمية التطور بقدر حاجتها للنضال الفكرى ، فقضية الاختلاط بين الجنسين فى الجامعة أو المجتمع ، وقضية فتح أبواب الجامعة كلها أمام الفتاة ، قضايا يسيرة اذا ما قورنت بالقضيتين السابقتين .

وفى الحقيقة أن التتبع المتأنى لكتابات المفكرين بكل تفصيلاتها فى هذه المرحلة محاولة أكثر طموحا من أن يستوعبها فصل من بحث ، لأن الأدباء والمفكرين كان لكل منهم رأى فى حرية المرأة وعملها وحركتها فى المجتمع . وقد دار فى هذه القضايا جدل طويل بينهم . ويمكن أن نقول على وجه الإجمال : إن موقف الإنسان المصرى من قضية المرأة بين الثورتين كان يتحدد انطلاقا من موقفه العام من جميع القضايا الفكرية والأدبية والاجتماعية ، ذلك أن المناصر لحتمية التطور كان

---

( ١ ) ثورة فى البرج العاجى .. منيرة ثابت ص ٢٥ .

رأيه تقدميا فى كل ما يتصل بالواقع كله ، ذلك أن العمل على تحرير الفرد من رواسب القرون الوسطى ، يوازى العمل على تحرير الجماعة والمبادئ والقيم التى تدين بها ، أملا فى الوصول إلى المستوى الحضارى الذى أحرزته بعض الدول المتقدمة .

لذلك كان أنصار التجديد فى الفكر والأدب هم بأعينهم المؤيدون بضعة عامة لقضية المرأة والمناداة بإصلاح وضعها فى المجتمع ، والعكس صحيح فقد كان معظم المعارضين لحرية المرأة وعملها من المحافظين الذين تعوقهم نظرتهم السلفية عن التحليق الفكرى لمستوى التقدم المطلوب للعصر الذى يعيشون فيه .

ومن أبرز القضايا التى ظهرت فى هذه المرحلة عمل المرأة والحقوق السياسية لها ، وأما بالنسبة للقضية الأولى الخاصة بالعمل فنجد أن حلها لم يكن منوطا بالفكر النظرى قدر حاجته الى أفق متسع من المشرعين وصلابة فكرية فى الدفاع عن الرأى من العاملات . أى أن القضية أصبحت قضية نوعية لا توجد فى وحدة عمالية بالدرجة التى توجد بها فى الأخرى ، وكان من أهم القوانين ظلما بالنسبة للمرأة العاملة ما كان متبعا فى وزارة المعارف من تحريم الزواج للمدرسات مدة تتراوح بين خمس سنوات إلى سبع ، وفصل الطالبة من الدراسة الثانوية إذا عقد عليها ، ولم يلغ القانونان إلا بعد ١٩٥٢ ، وأما بالنسبة لمبدأ الأجر المتساوى على العمل فلم يحتج لحرب طويلة لإثباته لأن عمل المرأة ظهر فى مصر بعد استقرار القوانين فى غيرها من البلدان .

إن المفكرين عندنا – فى الغالب – قد عجزت رؤيتهم عن إدراك أهمية الاستقلال الاقتصادى للمرأة كضرورة للتحرر من السيطرة الاجتماعية المفروضة عليها ، وهذا لا يتحقق إلا فى ظل نظام اشتراكى ، فتحرير الاقتصاد شرط ضرورى لتحرير الانسان ، على أن « التطوير الاقتصادى والاجتماعى للعالم المعاصر يجعل النساء يعتبرن عملهن لا ضرورة اقتصادية ووسيلة لتدوير رقم الميزانية العائلية فحسب، بل أيضا أساسا لوضعهن الفردى والاجتماعى »[1] .

وأما بالنسبة لقضية التمثيل السياسى للمرأة فقد كانت لافتة عريضة تلوح بها كل من تكون اتحادا نسائيا أو تنشئ جريدة نسائية . نجد ذلك عند منيرة ثابت منذ

---

( ١ ) المرأة والاشتراكية ، ترجمة جورج طرابيشى ط . الآداب – بيروت ص ٢٦ من مقال بعنوان . الاشتراكية والمرأة بقلم : جان فديفل .

عملها الصحفى النسائى واشتغالها بقضية المرأة سنة ١٩٢٥ ، وفى الحزب النسائى الذى تكون برئاسة فاطمة نعمت راشد سنة ١٩٤٢ ، وفى مجلة واتحاد « بنت النيل » لدرية شفيق سنة ١٩٤٨ ، وفى « لجنة الشابات » التى كونتها سيزا نبراوى بعد الحرب الثانية .

ومن أهم الكتب التى تناولت هذه القضية كتاب أمانى فريد « المرأة المصرية والبرلمان » سنة ١٩٤٧ ، وفيه تطالب بالحقوق السياسية للمرأة وتحث على التهديد بشعار « لا ضريبة بدون تمثيل »( No Taxion Without representotion ) .

ثم كتاب **إنجى أفلاطون** : « نحن النساء المصريات » سنة ١٩٤٩ ، وتذهب فيه إلى أن اشترك المرأة فى حياة المجتمع السياسية ركن رئيسى من أركان النظام الديمقراطى الصحيح وعامل أساسى من عوامل التطوير والتقدم فى المجتمع . ثم كتاب اسماعيل مظهر « المرأة فى عصر الديمقراطية » سنة ١٩٤٩ ، والكاتب فى عرضه لوجهة نظره يكشف عن تأثر بالتفكير المادى ويطالب بالمساواة التامة ، « حتى نساير تطور العالم ، وتتم لنا قوة الحشد التى تخرج من المصنع مصنعا كامل النفع ، وتقيم الاقتصاد على أساس من القدرة الذاتية للأمة » .

ومع إيمان كثير من زعماء السياسة والفكر بدور المرأة فى المجتمع وضرورة حصولها على حقوقها السياسية فإنها لم تنل هذه الحقوق إلا فى ظل التحولات الاشتراكية بعد الثورة ، حيث دخلت المرأة مجلس الأمة ( ١٩٥٨ ) والوزارة ( ١٩٦٢ ) بعد أن اعترف لها دستور ( ١٩٥٦ ) بالحقوق السياسية وأقر الميثاق ( ١٩٦٢ ) بأن « المرأة ينبغى أن تتساوى بالرجل وأن تسقط كافة الأغلال التى تعوق حركتها الحرة حتى تساهم بوعى وإيجابية فى صنع الحياة » .

ولاشك أن استقلال الوطن والتحولات الاشتراكية هى التى أدت إلى كثير من المكاسب السياسية والاجتماعية للمرأة ، ومن هنا يرتبط تحرير المرأة بتحرير الوطن وتتدعم حريتها الفردية باستقلالها الاقتصادى .

وخلاصة القول أن تحرير المرأة باعتباره أحد المحاور الأساسية لتحرير الوطن قد شهد تطورا كبيرا بعد الثورة وما صحبها من تحولات اجتماعية واشتراكية ، لذلك بدأت المرأة تدخل كثيرا من المجالات سواء فى مناصب الحكم أو مقاعد المجالس النيابية والتنظيمات السياسية والمؤسسات العامة ووحدات الإنتاج المختلفة تحقيقا للمساواة المطلقة بينها وبين الرجل .

وتبقى حقيقتان يلزم التنبيه عليهما :

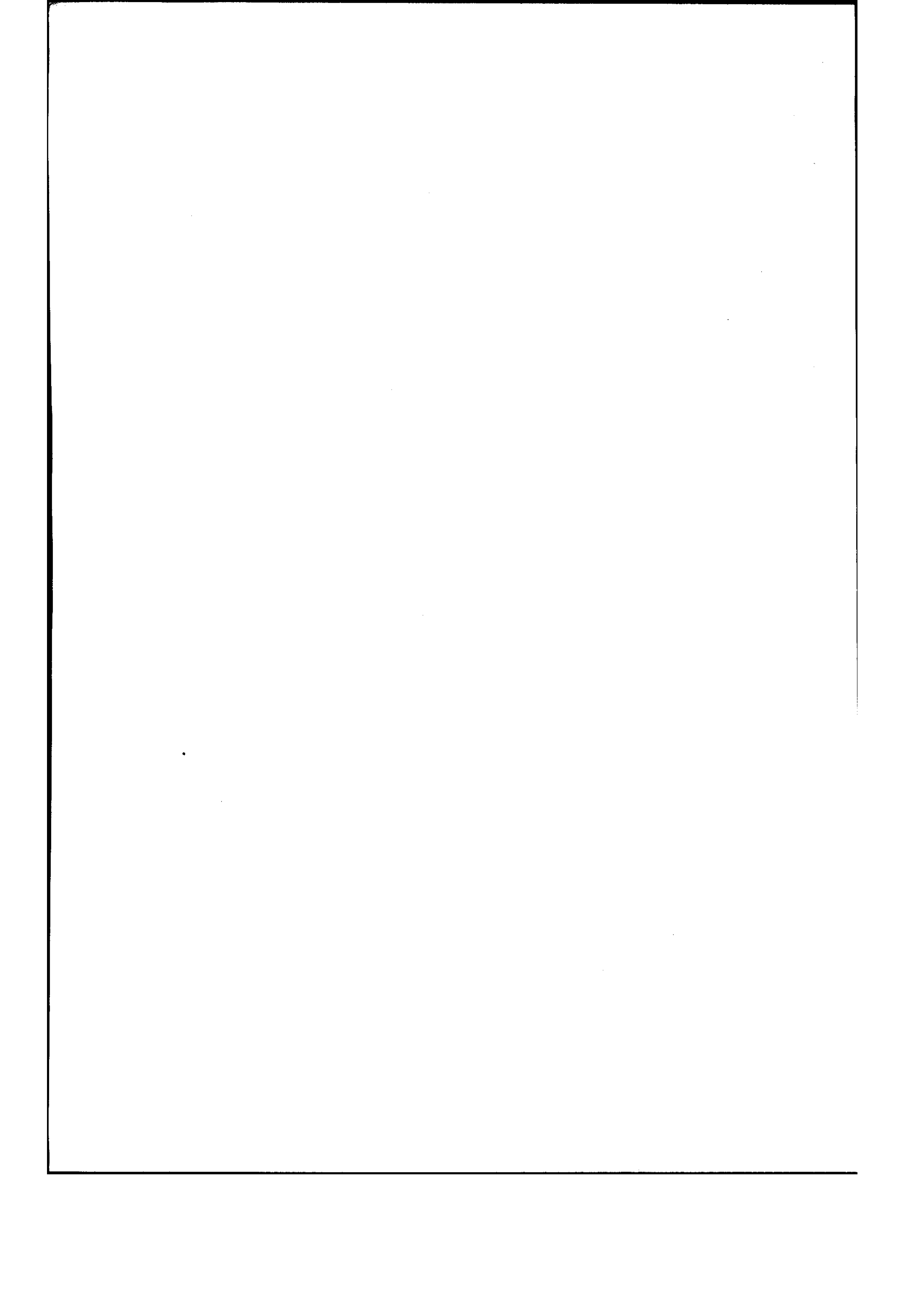
الأولى : إن قضية تحرير المرأة المصرية قد شاركت فيها بعض النساء المتمصرات ، حيث سمحت لهن ظروفهن الاجتماعية الخاصة بحرية الحركة والنشاط ، ومن ثم فقد شاركن بجهد ملحوظ فى تدعيم تحرير المرأة وقيادة الاتحادات النسائية وريادة أكثر من مجال من المجالات التى عملت فيها المرأة بعد ذلك .

الثانية : إنه على الرغم من المكاسب السياسية والاجتماعية التى نالتها بعض النساء تبقى قطاعات كبيرة فى الريف والمدن بل حتى فى العاصمة ، كن ومازلن محرومات من ممارسة حريتهن ، سواء فيما يتصل بعلاقتهن بالرجال أو بحركتهن فى إطار العلاقات الاجتماعية ، ولاشك أن ذلك يحتاج إلى تعديل بعض مفاهيمنا السلفية عن المرأة ، وفتح أبواب العلم والعمل سبيلا الى تحقيق استقلالها الاقتصادى كخطوة ضرورية لتحقيق استقلالها العاطفى والاجتماعى ، حتى نستطيع أن نحقق تقدم المجتمع ونفجر طاقاته الخلّاقة نحو العمل والبناء بفكر مفتوح وبجهد مشترك متكافئ من عنصرى الوجود - الرجل والمرأة - على قدم المساواة .

وقضية المرأة هذه التى واكبت قضية الوطن كانت تمثل بالنسبة للرواية محورا هاما من حيث المضمون الفكرى . وإن ربط صورة المرأة بالمناخ الاجتماعى الذى ظهرت فيه ، يوضح لنا كيف يعكس الأديب حركة الواقع وموقفه من هذه الحركة سلبا أو إيجابا ، وعلاقة ذلك بتناوله لصورة المرأة من الناحية التكنيكية . وسوف يتضح لنا من خلال هذه الدراسة أن موقف الأديب التقدمى من قضية المرأة فى مجال الفكر يواكب أصالته الفنية فى تشكيل الصورة وبناء الرواية ، نظرا للعلاقة الوثقى التى تربط الشكل بالمضمون والصورة بالفكر الذى تعبر عنه .

# الباب الأول

# الصورة الفردية للمرأة
# فى روايات التيار الرومانسى



# الفصل الأول

# الازدهار الرومانسى والصورة النامية للمرأة

## التيارات المواكبة لنشاة الرواية :

يرتبط ظهور الطبقة الوسطى بحدث فنى هو نشأة الرواية ( NOVEL )نوعا أدبيا جديدا لا يكتفى فى تعبيره عن رؤية الانسان للواقع ، بتشكيل فنى : شديد التركيز والرمزية كالشعر ، أو محكم بقيود صارمة ووحدات خاصة كالمسرح ، ولذلك فإن هذين الفنين - الشعر والمسرح - ارتبط ازدهارهما بالارستقراطية المادية والفكرية من ناحية ، وبالمذهب الكلاسيكى المحافظ على سمات الشكل والمضمون من ناحية أخرى . **إن الرواية منذ نشأتها فى ظل الطبقة الوسطى قد حاولت « أن تحل محل الفنون الأدبية جميعا وأن تستمد من خصائص كل فن ما يزيدها عمقا وقدرة على استيعاب خصائص الفنون الأخرى » .** [1] **وربما كان من المستحسن « ألا نضع حداً للرواية فهى كشكل ثقافى يمكن أن تشمل كل موضوع يهتم به بدْءا من الفلك وانتهاء بالتحليل النفسى . »** [2] **.. وأفضل تعريف هو : أنها « فن الشخصية » ، أى الفن الذى يقدم تجربة انسانية من خلال تصويره لمجموعة من الشخصيات فى واقع محدد زمانيا .. ومكانيا .**

واللافت فى تاريخ الرواية ليس ارتباطها بالطبقة الوسطى فى كل وطن فحسب ،

---

( ١ ) تاريخ الرواية الحديثة : ألبيريس - ترجمة جورج سالم ط . مكتبة الفكر - بيروت ص ٦ .

( ٢ ) Cassell's Encyclopedia of Literature, V. 1, P. 387.

وقد جاء فى تعريف مادة Novel فى Encyclopedia Britanic, V. 16, P. 973. « أنها سرد نثرى أو قصة ممتدة امتدادًا شاسعًا وفيها شخصيات وأحداث تمثل الحياة الواقعية سواء فى الماضى أو الحاضر ، مرسومة فى حبكة معقدة كثيرًا أو قليلاً » .

ويهرب « البيريس » فى كتابه « تاريخ الرواية الحديثة » « وايان وات فى كتابه : "The Rise of the Novel" » من محاولة ذكر تعريف جامع لها ، بينما يكتفى م . أ. فورستر فى كتابه أركان القصة « بأنها : قصة خيالية نثرية ذات امتداد معين » ( ص ٣١ ) . ويوضح أدين موير أن « الرواية لا شكل لها لأن الحياة التى تصورها لا شكل لها » « فى كتابه بناء الرواية ( ص ٦ ) . وهذا قريب مما ذهب إليه هنرى جيمس من كون « الرواية طبقًا لأوسع تعريف لها انطباع شخصى مباشر للحياة » « نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى » : ترجمة انجيل بطرس ص ٧٧ .

وانما فى تقارب النشأة والظهور أيضا فى الآداب العالمية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

**وإذا كانت الرواية فناً أدبياً حديث الظهور إلى حد ما - إذا ما قيست بالأب الشرعى لها وهو الملحمة ( EPIC ) ، التى ترتبط بالنظرة البطولية للبشر - فإن « طبقة البرجوازية وكتّابها لم يخترعوا الفن القصصى وإنما أعطوه شكلا جديدا ، ذلك أن كل تنظيم للمجتمع يستتبع تشكيلا جديدا للفن القصصى يتفق مع مصالح هذا المجتمع ، فالطبقة المسيطرة تحاول - ما استطاعت - أن تحتوى هذا النبع فى قنوات توجهها الوجهة التى تخدم مصالحها »[1] .**

وعلى هذا عكست الرواية وجهة نظر الطبقة التى نشأت فى أحضانها وارتبط ميلادهما معا بثورة اجتماعية من أجل تحرير الفرد من ناحية ، وثورة أدبية لتحطيم القواعد الكلاسية فى الفن والأدب من ناحية أخرى . وقد نشأت الرواية فى مصر فى ظل ازدهار ( الرومانسية )، التى تهدف إلى إعلاء صوت الفرد والتأكيد على حريته . على أن تحقيق الوجود كان يصدم البرجوازى الرومانسى بالمجتمع الجامد الذى يأمل فى تغييره . ومن هنا تنشأ أزمة الرومانسى فى الحقيقة والفن ، فى الحياة والنظرة إليها ، فى محاولة للتكيف مع الواقع يعود بعدها الكاتب الرومانسى - أو بطله فى الرواية - إما ثائرا متمردا من أجل إعادة تنظيم الواقع وتشكيل العلاقات الانسانية بطريقة تكفل الخير للفرد كخطوة لإسعاد المجتمع ، وإما أن يعود أسْيان فينزوى يبكى أحزانه ويشكو قدره فى سلبية تفصم الإنسان عن واقعه ، وأما أن يتعالى عن الواقع بالسخرية التى قد لا تعفى حتى الذات - الراغبة فى التحرر - من النقد ، كما نجد عند المازنى ، وفى حالة رابعة قد يسلمه الانفصام عن المجتمع إلى رؤية صوفية للكون تعلى من شأن الروح والعالم الخاص الذى تهيم فيه ، وهنا لا تصبح السلبية إزاء الواقع وحدها ضرورة ، بل تستتبع أيضا غربة مادية أو نفسية تقطع دابر علاقات الرومانسى بمجتمعه ، كما نجد فى رواية « نداء المجهول » لمحمود تيمور .

**هكذا يتفق الرومانسيون فى أنهم يرون المجتمعات ظالمة آثمة ، وأن المجتمع مسئول عن ضحاياه ، وهذا ما تصرح به إحدى شخصيات « ألفرد دى فينى »**

---

( ١ ) القصة القصيرة فى مصر : شكرى عياد . ط . معهد الدراسات العربية . القاهرة . ص ٤ .

الأدبية : « الحقيقة أن الفرد قلما يخطئ ولكن النظام الاجتماعى هو المخطئ دائما . » ومن هنا يمضى الرومانسيون يحدبون على « الانسانية المقدسة » « ومولانا الجنس الانسانى » . وأخذت الثورة الرومانسية بذلك طابعا شاملا فلم تبق محصورة فى حدود ثورة الفرد على قيود المجتمع بل تناولت كل شيء[١] .

وإذا كانت الرومانسية كما يذهب فيشر « تمضى نحو الآفاق التى لا تحدها حدود ، فإنها تعود بالمرء أيضا إلى شعبه وإلى ماضيه وإلى طبيعته الخاصة ، كما ارتبطت فى الوقت نفسه بحركات التحرر الوطنى »[٢] .

من هنا نجد أن الرواية العربية الأولى زينب ( ١٩١٤ ) لمحمد حسين هيكل ( ١٨٨٨ - ١٩٥٦ ) تعد ترجمة صادقة لهذه المقولة، إذ كتبها بدافع الحنين إلى وطن، يؤرقه الشوق إليه، ويطمح فى تمجيده والتغنى بسماته الخاصة، ومهما تكن الأسباب لمحاولة إخفاء اسمه عن الرواية حين صدر للمرة الأولى فلاشك أن الإشارة إلى كونها بقلم « مصرى فلاح » دلالة على شدة الارتباط بالوطن والتغنى بالشخصية الوطنية . والمؤلف يعلل ما دفعه الى ذلك بقوله : « . . . إن المصرى الفلاح يشعر من أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام وأنه لا يأنف من أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا يتيه به ، ويطالب الغير بإجلاله واحترامه »[٣] .

وقد اقترن ميلاد الرواية فى مصر بإحساس عالى الدرجة بالشخصية القومية للوطن من ناحية ، وبالتأكيد على الحرية الفردية للإنسان المصرى من ناحية أخرى . وهاتان ميزتان من أهم سمات الرومانسية . وقد اتجه هيكل إلى التغنى بالمصرية على صعيديها الوطنى والفردى بما يملك من القدرات التى تساعده على ذلك ، فهو مصرى فلاح تجرى فى عروقه دماء مصر .

وثقافته توحى بأن هناك فكرا عقلانيا تستند إليه دعوته الوطنية التى تمسك بها طويلا ، وألح عليها كمظهر لبعث الأمة المصرية وإيجاد أدب قومى « نتيه به ويكون آية للناس جميعا على التقدم » كما نص على ذلك فى « أوقات الفراغ » و « ثورة الأدب » .

---

( ١ ) الرومانتيكية : محمد غنيمى هلال ط . نهضة مصر ص ٩٥ ، ١١٤ .
( ٢ ) The neccesity of art : E. Fischer, P. 53.
( ٣ ) زينب : هيكل كتاب الهلال ، القاهرة . العدد ٢٢ ص ٩ .

شخص آخر كان لا يملك كل هذه المقومات ومع ذلك مضى فى إصراره على اظهار الشخصية الوطنية لمصر هو **محمد تيمور** الذى تحس « أن نزعته فى الأدب مبعثها حب صادق لمصر وأهلها . وليس الغريب - كما يظن أول وهلة - أن لا تجرى فى عروقه دماء مصرية ، بل دماؤه خليط من التركية والكردية والأغريقية »[١] .

**وهذا بداية تطور جديد لمعنى الوطنية حيث أصبحت تستوعب فى إهابها كل من يعيش فى مصر ، حتى ولو لم يكن من المصريين الخلص ، وإذا كان التأكيد على الشخصية الوطنية لمصر نلتمسه عند من حاولوا خلق المسرح المصرى :**

**محمد تيمور وبديع خيرى ، والموسيقى : سيد درويش ، والطابع المصرى فى الفن التشكيلى : محمود مختار ، فإن هذه السمة كانت أوضح وأعمق عند كتاب الفن القصصى عامة :** فعيسى عبيد يصف مجموعته « إحسان هانم » بأنها « قصص مصرية عصرية » ، وأخوه شحاته يهاجم من يجنحون إلى الخيال « الأيد السم » فى كتابه القصة والرواية ، وينادى بضرورة العناية بالوراثة والبيئة ، مؤكدا أن « الروايةالمصرية العصرية يجب أن توسم بطابع الشخصية المصرية ، فتتراءى فيها شخصيات أفرادها ونفسياتهم وحياتهم الاجتماعية والفردية ، إذ الغرض من وضع الرواية أو القصة أن يكون بناؤها على قاعدة الحقائق المجردة والملاحظات الدقيقة التى لا تدخل الخيال فى تنسيقها ، حتى يتكون من مجموعها هيئة مصغرة من هيئتها الاجتماعية »[٢] .

ونجد نفس الإصرار فى بدايات محمود تيمور القصصية ، وقد ظل يردد هذه الحقيقة فى أكثر كتبه مؤكدا أن « القصة ولدت فى الأدب العربى - أول ماولدت - فى مظهر من القومية بادئ الأمر ، ممثلة بذلك لما كان يجيش فى وجدان الأمة العربية من طموح الى إعلاء الروح القومى وإبراز الطابع الشخصى »[٣] .

**نخلص من هذا إلى أن التأكيد على الشخصية الوطنية للفرد والوطن متلازمان فى نشأة الفن القصصى عامة ، وبحكم الإطار الرومانسى للرواية نجدها تدور حول بطل ( فرد ) يستقطب طبقة الفنان ، ويعكس بعض ما كان يفرزه الواقع بصفة عامة ، ذلك أن مشكلات الناس فى الرواية انعكاس صادق**

---

( ١ ) فجر القصة المصرية : يحيى حقى ، كتب ثقافية ، القاهرة ، العدد الخامس ص ٦٣ .

( ٢ ) درس مؤلم : شحاته عبيد ط . وزارة الثقافة ، القاهرة ص هـ .

( ٣ ) محاضرات عن القصص فى أدب العرب : محمود تيمور ط . معهد الدراسات العربية ، القاهرة . ص ٦٢ .

لرؤية الفنان للواقع ، بل إن أزمة البطل فى الرواية هى أزمة الأديب فى الغالب ، لذلك لم يكن غريبا أن يصرح « فلوبير » أن : « إيما بوفارى هى أنا .. » لذلك كله نجد أن الرواية الرومانسية ذات الرؤية الواحدية «Monist View» فى تصوير الواقع والتعبير عنه[1] تعكس الواقع الأدبى من خلال بطل فرد ، حيث كانت السمة العامة للرواية الصاعدة بصعود البرجوازية هى ( فردية البطل ) ، فالذى كان يستقطب جهد الكاتب بطل وبطلة ، يقصر جهده فى التعبير عما يتحركان خلاله - فرحا أو حزنا - من قضايا عاطفية .

وما نود تأكيده هو : إن الرواية وإن اقترنت بميلاد البرجوازية وازدهارها فإنها لم تعكس الانبهار بالوجود والتفاؤل ، قدر تعبيرها عن أزمة مثقفى هذه الفترة عن التكيف مع الواقع بمشاكله ومتناقضاته ، وهكذا قدر لكثير من الأدباء أن يشهدوا فى وقت واحد ازدهار طبقتهم اجتماعيا وأزمتها فكريا ، تلك الأزمة المرهقة التى تعكس التبرم بكل سلبيات الواقع :

من استعمار يستلب حرية الوطن وحاكم غريب ينزح ثرواته ، وتقاليد اجتماعية متخلّفة تحكم سلوك أفراده ، ورجعية أدبية تسيطر على الفكر والأدب وتعوق كل تقدم من أجل المحافظة على القديم ، من هنا جاءت الرومانسية عند العرب عامة والمصريين خاصة أشبه بالانفجار الموقوت بزمن محدد هو العقد الأول وبداية الثانى من القرن العشرين .

وقد اقترنت الرومانسية بالثورة من أجل إصلاح الواقع ، ويجب أن نتحرز من وصف رومانسية الرواية فى هذا الطور « بالثورية » ، لأنها برغم جرأتها فى تعرية بعض سلبيات المجتمع وتناقضاته والتعبير عن الأزمات الفكرية والاجتماعية لأبنائه ، فإنها كانت أميل إلى النقد الهادئ والرغبة فى الإصلاح السلمى منها إلى محاولة الثورة من أجل التغيير الشامل . الرومانسية إذن ثورة فكرية هادئة واحدية الرؤية فردية الشكل عاطفية الأسلوب .

---

( ١ ) لمزيد من التفصيل عن « الفردية والرواية » يراجع فصل بعنوان : فى كتاب :
Thé Individualism and the novel.
The rise of the novel : Ian Watt. P. 62.

صورة المرأة فى الرواية وعلاقتها بالواقع :

**استمد أكثر الروائيين مكوناتهم الفكرية وأدواتهم الأدبية لفن الرواية من الثقافة الفرنسية ممثلة فى هيكل والحكيم وطه حسين ، والانجليزية ممثلة فى العقاد والمازنى وأبو حديد ، والروسية ممثلة فى كتاب المدرسة الحديثة ، ومع ذلك فقد كانت هذه الثقافة الوافدة مؤثرة فى أسلوب التعبير فحسب ، أما المضمون فقد اتسم بعبير الواقع وملامحه واتجاهاته ، وبرز الواقع المصرى فى الرواية بدرجة تعكس رؤية الأديب الخاصة لأزمات الواقع وتناقضاته[١] .**

وعلى هذا فإن الرواية قد عبرت من خلال ( شخصية الفرد ) عن الواقع : تفاؤلا وتشاؤما ، استشرافا لمستقبل مشرق ، وضيقا بواقع جامد بهتت فيه حقوق الانسان ، نتيجة لاستلاب حرية الوطن وعدم التخلص من أسر التقاليد القديمة ، من هنا كانت أزمة الفرد فى الرواية من أضخم أزمات الواقع كثافة كما أحسها الأديب . وإذا كانت الرواية تمتزج أحداثها من خلال علاقات عنصرى الوجود البشرى الرجل والمرأة ، فالذى لاشك فيه أن صورة المرأة **أكثر استقطابا لحركة الواقع وأغنى دلالة لتحديد موقف الأديب منه** ، فالعلاقة التى تربط الفن بالواقع تجعل هذا الفن مكثفا للنشاط البشرى القائم فى المجتمع ، وإن كان « الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة ، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها ، فيبدو الواقع فى صورة جديدة ، له صورته الفنية التى تلم ما بدا مبعثرا من عناصره وتوضح ما بدا غامضا من مغزاه ، ( وعلى هذا ) فالواقع فى الفن أكثر دقة وانتظاما وأقل تشوها واضطرابا ، إذ تنفذ عين الفنان إلى الأساس فى حركة الواقع ، ويفصح فهمه الى ما هو أساسى ، إلى اختيار يشير إلى موقف اجتماعى ، وهنا تبدو علاقة الفنان بجماعته . »[٢] .

**من هذا المنطلق نجد أن الرواية تكثف رؤية الأديب للواقع وإدراكه**

---

( ١ ) لعل أكبر نتيجة للتأثر بالفكر الأوربى فى الواقع المصرى هو سبق التشريعات الاجتماعية والأشكال الفنية للظواهر الاجتماعية « إذ يعمد المفكر أو الأديب بما أوتى من نفاذ البصيرة أو حساسية الإدراك إلى سبق الجمهور العام فى تحديد الضروريات اللازمة للإصلاح والتقدم واتخاذ الأشكال التعبيرية التى تنقل الوطن إلى مناخ التطور العام للحضارة العالمية ، وأن يكون من سلبيات هذه الظاهرة أحيانًا التشاؤم والضيق بالواقع حيث لا يقدر المفكر أو الأديب أن يوائم بين الفكر التقدمى الذى ثقفه ، وبين الواقع المتخلف الذى يتحرك فى داخله » . صبحى وحيدة : أصول المسألة المصرية – ص ٢٠٦ .

( ٢ ) بين النظرية والمنهج فى النقد الأدبى : عبد المنعم تليمة – مقال بمجلة الفكر المعاصر . القاهرة يناير ١٩٧٠ .

لعلاقاته ، وهى بما تحمل من سمات أقدر الأنواع الأدبية على أن تجعلنا نرى الواقع المعاش للناس بالوصف المتأنى والسرد الطيع وعدم الخضوع لضرورات خاصة سواء لدى المبدع أو المتلقى . وهى كذلك بما تغذت عليه من سمات الفنون الأدبية الأخرى التى طالت رحلتها فى عُمر البشرية ( مثل : الملحمة - السيرة - المقامة - الحكاية الشعبية ) ، وبما يتاح للروائى من القدرة على تخيّل حياة الناس الخاصة وما يدور داخل أفكارهم ومشاعرهم من خواطر وأحاسيس[١] .

والرواية بكل هذه الخصائص ترفض أن يكون لها شكل محدد لأن الحياة التى تصورها لا شكل لها .

وفى معرض بيان علاقة الرواية بالواقع - حيث هى كما يذهب كروثر « تقوم على إدراك فلسفى جديد للكون »[٢] - يُشغل بحثنا بالإجابة عن تساؤل هو : كيف عبر الروائيون عن طريق تقديمهم لصورة المرأة فى الرواية عن الواقع الذى يعيشون فيه ؟ وكيف عكست الرواية صورة الواقع من حيث أزماته وصراعه ومثله وتياراته الفكرية وتطوراته الاجتماعية ومذاهبه فى التعبير الفنى من خلال إبداع أديب يعبر عن الجماعة ويسجل حركتها الواعية وعلاقاتهاالمتشابكة فى مراحل سيرها الدائب ، فى فترة تاريخية محددة بين ثورتى سنة ١٩١٩ وسنة ١٩٥٢ ؟

بيد أن التجربة التى تحملها الرواية خصبة ومتعددة الروافد ومركبة العلاقات ، من هنا كان اختيار : صورة المرأة فى الرواية لنرى من خلالها كيف عبر الأدب عن الواقع ، لقد كان كتاب الرواية رجالا ورغم هذا حاولوا التعبير عن أزماتهم ومواقفهم الفكرية من حركة الواقع من خلال صورة المرأة ، ذلك أن « لأبطال الرواية - كما يذكر فانتيجم - نفس مشاغل المؤلف[٣] » .

---

( ١ ) يذهب البيريس لتوضيح هذه الحقيقة بأن الرواية « أضحت تعبر عن القلق والسرائر والمسئوليات التى كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الأخلاقى والتصوف فى جانب منه . كما أن الرواية لسعة توزيعها تمثل من الناحية الاجتماعية أداة الاتصال الأدبى بين الجماهير المتفاوتة » ( ص ٥ ) .

وهذا المفهوم قريب مما ذهب إليه « فينست » من أن « الرواية فى هذا العصر ترمى إلى أن تكون الشعر الذى لا نظم له ولا وزن فيه ، ذلك الذى قال عنه بوالو « الشعر المنثور » ، إنه باستثناء جانب النظم أو الوزن فإن كتاب الرواية المعاصرين قد حرموا الشعر من شكله الطبيعى الكامل » .

( نظرية الأنواع الأدبية - ترجمة حسن عون المجلد الثانى ط . منشأة المعارف بالإسكندرية ص ١٣٦ ) .

( ٢ ) بناء الرواية : أدوين موير ترجمة إبرايم الصيرفى ، طبعة المؤسسة المصرية ، القاهرة ص ٧ .

( ٣ ) الرومانتيكية .. فانتيجم .. ترجمة بهيج شعبان ص ٩٤ .

وكان من الطبيعى حينئذ أن تحمل صورة « الرجل » بعض خواطرهم وإحساساتهم ومواقفهم إلا أن صورة المرأة فى الرواية أكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحا فى تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل . **إن الظروف التاريخية والاجتماعية التى مرّ بها مجتمعنا جعلت حركة المرأة وتحررها مواكبة لحركة الوطن ، لذلك فإن من السهولة بمكان الربط بين الفكر الذى ينادى بتحرير المرأة وينادى بتحرير الوطن** ، ذلك أن قضية المرأة إحدى الأطر العامة لتحرير الوطن النابعة من التصور الليبرالى للإصلاح والتقدم ، من حيث أن تحرير الفرد ورقيه سبيل الى تحرير المجتمع وتقدمه . من هنا نرى أن قاسم أمين كان على وعى حين أكد أن تحرير المرأة ليس مطلبا إنسانيا فحسب،بل إنه ضرورة للتقدم القومى . ويؤكد فى أكثر من مجال أن المصريين أذا أرادوا « أن يكونوا أُمةً حية راقية متمدنة ، فلنا أن نقول لهم : توجد وسيلة تخرجكم من الحالة السيئة التى تشكون منها وتصعد بكم الى أعلى مراتب التمدن كما تشتهون ، ألا وهى تحرير نسائكم من قيود الجهل والحجاب »[1] .

وإذا كان الشعب المصرى قد عبر بثورة سنة ١٩١٩ عن الوعى الفكرى والإحساس بالكرامة الوطنية والرغبة فى تحرير بلده والبحث عن مكونات شخصيتها القومية ، فإن هذه الفترة بعينها قد شهدت المشاركة الواعية لحركة المرأة لا من أجل توكيد حريتها الذاتية فحسب ، بل من أجل المساهمة فى قضية التحرير الكبرى للوطن ، لقد انطلقت الشرارة الأولى للثورة يوم ٩ مارس سنة١٩١٩ وساهمت فيها المرأة يوم ١٦ مارس ، وهكذا **تلازم الخطان البيانيان لحركة المجتمع والمرأة تقدماً وانتكاساً ، حتى إذا جاءت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ أكدت على التحرير الكامل للمرأة ، وعملت على « تحطيم كل قيد بعوق حركتها الحرة من أجل المساهمة الإيجابية فى صنع التقدم »** .

**ومما يؤكد صلاحية المرأة لتكون رمزا للواقع الذى تعيش فيه** - أن شخصية الفتاة فى أسرة معينة أكثر دلالة - من الفتى - على نوع الرعاية والتربية التى تلقاها فى هذه الأسرة . كذلك نجد المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية واتزانها العاطفى مُثل مجتمعها وتقاليده بجميع عناصرها استقطابا يبلغ حد الثبات والتكرار ، فإذا قلنا : « طالبة الجامعة » أو « المرأة العاملة » أو « الفلاحة » أو « بنت البلد »

---

( ١ ) المرأة الجديدة - قاسم أمين ط . المعارف ص ٢٢٧ .

أو « الخاطبة » أو « العاملة » على سبيل المثال ، فمن السهولة بمكان أن نستجمع فى الذهن صفاتها - لا كفرد - وإنما كنموذج « Pattern » يتسم بسمات عامة لا تكاد تفردها خصوصيات تذكر . ولعل هذا ما جعل المازنى يرى أن المرأة : « أكثر تمثيلا للنوعية فى حين أن الرجل أكثر تمثيلا للفردية »[١] ، بينما يراها العقاد « مظهر القوة التى بيديها كل شىء فى الوجود وكل شىء فى الإنسان »[٢] وعند نجيب محفوظ « لا يوجد ثمة حركة بين الرجال إلا وراءها امرأة ، المرأة تلعب فى حياتنا الدور الذى تلعبه قوة الجاذبية بين الأجرام والنجوم »[٣] .

وإذا كان هذا رأى بعض الروائيين فى المرأة فلاشك أنهم فيما كتبوا كانوا على وعى بهذه الحقيقة - حقيقة مواكبة حركة المرأة لظروف الواقع وأثرها فى توجيه مساره ، ومن هنا لم يعكس مضمون رواياتهم هذه الحقيقة فحسب ، بل عكستها أيضا عناوين القصص والروايات على هذا النحو :

| | | |
|---|---|---|
| عذراء دنشواى | محمود طاهر حقى | ١٩٠٦ |
| زينب | محمد حسين هيكل | ١٩١٤ |
| إحسان هانم | عيسى عبيد | ١٩٢١ |
| ثريا | عيسى عبيد | ١٩٢٢ |
| ابنة الملوك | محمد فريد أبو حديد | ١٩٢٦ |
| حواء بلا آدم | محمود طاهر لاشين | ١٩٣٤ |
| سارة | عباس محمود العقاد | ١٩٣٨ |
| زنوبيا | محمد فريد أبو حديد | ١٩٤١ |
| سلوى فى مهب الريح | محمود تيمور | ١٩٤٣ |
| رادوبيس | نجيب محفوظ | ١٩٤٣ |

ونجد فى رواية قطر الندى لمحمد سعيد العريان ، صورة الإنسانية التى ترمز لأمة بأسرها ، إذ ينطق المؤلف بعد أن يدفن قطر الندى بجوار أبيه مخاطبا إياه بقوله : « هذه رسالة بنى طولون إليك ياأبت فى مثواك فهل جاءك النبأ ؟ ليست هذه التى

---

( ١ ) حصاد الهشيم : إبراهيم المازنى كتب ثقافية العدد ١٣١ ص ٧٢ .
( ٢ ) سارة : عباس العقاد سلسلة اقرأ العدد / ١٠٨ ص ١٢٩ .
( ٣ ) السراب : نجيب محفوظ ط . مكتبة مصر ص ٣١٠ .

تجاورك أمة ، ولكنها أمة »[1] .

وعلى هذا فقد كان الروائيون واعين بارتباط حركة المرأة بالمجتمع من ناحية ، ومن أخرى بدلالة المرأة كرمز ثرى موح للتعبير عن الوطن ، ومن هنا كان اختيار البحث لصورة المرأة لنرى من خلالها كيف عبرت الرواية عن تطور حركة الواقع المصرى بين ثورتين :

عبرت الأولى سنة ١٩١٩ عن حركة ديناميكية شاملة للمجتمع تهدف إلى تحقيق حرية الوطن وإبراز طابعه القومى . وهذه الثورة مثل الرواية تدين كلاهما للطبقة البرجوازية بالظهور والتطور ، أى أن كليهما ثمرة طبيعية لظهور البرجوازية وفكرها التقدمى .

بينما كانت الثورة الثانية سنة ١٩٥٢ تتويجا لحركات الكفاح الوطنى وإنضاجا لتجربة الحرية فى مصر ، حيث اتسع مضمونها لتشمل تحرير الوطن والمواطن : رجلا وامرأة . وعلى هذا فثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تعنى أيضا : تتويج كفاح المرأة بتقرير حقوقها السياسية وإلغاء كافة القيود التى تعوق حركتها لتساعد فى بناء االوطن . كما تعنى أيضا أن الرواية قد أصابت قدرا كبيرا من التطور الفنى بظهور « ثلاثية نجيب محفوظ » التى انتهى من كتابتها قبيل الثورة ( أبريل ١٩٥٢ ) ، هذا العمل الفنى العظيم الذى قدم نموذجا جديدا للمرأة الإنسانة « رفيقة » الرجل وزميلته فى دروب الكفاح الوطنى والاجتماعى .

## الإطار الفكرى والفنى لصورة المرأة فى الرواية

يدرس هذا الفصل المرحلة الأولى لنشأة الرواية وازدهارها فى ظل الرومانسية كمذهب أدبى للتعبير - يتلاءم والمرحلة التى مر بها الوطن فى محاولة لتأكيد الذات والبحث عن الشخصية القومية - من خلال شخصيات فردية تكثف رؤية الفنان للواقع وموقفه من حركته . وإذا كان البطل الفرد فى الرواية المصرية فى بداية عهدها إيجابيا نشطا فى حركته داخل إطار الرواية ، يصوغ علاقاته ويفجر أزماته ويحدد مساره خلال إطار اجتماعى ، ليعكس تجربة انفعل بها الكاتب

---

( ١ ) قطر الندى .. محمد سعيد العريان ط . وزارة التربية والتعليم ص ٢٣٥ .

من خلال مجتمعه الخاص ، فإن هذه التجربة رغم خصوبتها وفردية أبطالها تكثف تجربة مجتمع ، يهدف إلى تطوير اللحظة المعاشة بأزماتها وتعديل السلوك البشرى والتقليد الاجتماعى بإعطاء الفرد حقه فى الحرية الذاتية والاستقلال العاطفى ، على أساس أن حرية الفرد هى المقدمة الأولى - بحكم الرؤية الواحدية - لحرية الوطن .

ولكن تطور المجتمع مع بداية الأربعينيات عدل من نوعية القوى الاجتماعية الجديدة المشاركة فى صنع الحياة ، لذلك وجدنا الروائيين يحسون هذه الأزمة ، ومن هنا تهيم المرأة فى عاطفة صوفية تنشد العزلة والابتعاد لا عن الواقع فحسب،بل عن الوطن وأناسه أيضا ، كما تعبرّ عن ذلك بطلة « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، إذ ترى « أن التبتل يروض نفوسنا فتنقشع عنها غشاوتها ، ومن ثم نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته »[1] .

هكذا انتهت الرومانسية إلى أزمة ، وكانت الحرب الثانية حدا فاصلا بين : عهد كانت تتسع فيه الرومانسية للوفاء بتطلعات شخصية الفرد فى الرواية ، وعهد لا يستطيع الوفاء بالتعبير عنه إلا الواقعية ، التى ترى الواقع فى صورته الشاملة . ومن هنا كان تحديدنا لمرحلتين فى تاريخ الرواية الرومانسية :

**الأولى** : تبدأ من « زينب » لمحمد حسنين هيكل ( ١٩١٤ ) وتستمر حتى سنة ١٩٤٤ ، هذه السنة الخطيرة فى مسار الخط الروائى حيث كتب توفيق الحكيم وطه حسين وابراهيم المازنى آخر رواياتهم ( الرباط المقدس - شجرة البؤس - ثلاثة رجال وامرأة ) وقد سبقهم محمود تيمور سنة ١٩٤٣ ( سلوى فى مهب الريح ) حيث توقف عن إنتاج الرواية إلى ما بعد سنة ١٩٥٢ .

**الثانية** : تبدأ من العام التالى سنة ١٩٤٥ وهى التى شهدت تحول مسار الرواية العربية فى مصر حيث سارت فى اتجاهين :

**الأول : اتجاه واقعى ثبتتْ حركته الفكرية والفنية بظهور أول عمل روائى واقعى لنجيب محفوظ وهو « القاهرة الجديدة »** ، وإن كانت قد سبقته إرهاصات ومحاولات فردية - كما سوف نتحدث عن ذلك فى الباب الثانى .

**الثانى : إتجاه رومانسى ، ليست الرومانسية فيه هى الجديدة ، وإنما الكتاب**

( ١ ) نداء المجهول : محمود تيمور ط . وزارة التربية والتعليم ص ١٥ .

هم الجُدد ، حيث شهدت هذه السنة نفسها ( ١٩٤٥ ) الميلاد الروائى لمحمد عبد الحليم عبد الله ( لقيطة ) ، عبد الحميد جودة السحار ( فى قافلة الزمان ) ، محمد سعيد العريان ( قطر الندى ) ثم تلى ذلك ظهور يوسف السباعى وعلى أحمد باكثير واحسان عبد القدوس وغيرهم ممن ساهموا فى هذا التيار بمحاولات سيتناولها البحث فى فصل تال من هذا الباب .

لذلك تقف دراسة الرواية فى هذا الفصل عند سنة ١٩٤٤ التى أفلس فيها المذهب بوعى مصاحب - وإن كان فى الظاهر غير واضح ، فقد توقف الرواد عن مذهبهم وظهر كتاب جدد نحوْا بالرومانسية نحواً جديدا . وعلى هذا فالتقسيم الذى اتبعه البحث فى الدراسة نابع من أساس فنى خاص واجتماعى عام . ولا تناقض البتة بين الأساسين ، فالفن انعكاس إيجابى لحركة الواقع ، إذ عندما تتغير أنماط الإنتاج وعلاقات البشر وحركة الناس فى المجتمع يبدأ الأديب فى تعديل نظرته الفنية ، ومن هنا تبدأ الرواية فى اتخاذ شكل جديد ، ويبدأ الأدب فى معالجة الموضوعات بشكل مختلف ، أى أن التغير فى التكنيك لا يحدث اعتباطا بل نتيجة تفاعل عدة عوامل : اجتماعية وفكرية وأدبية .

ومن حيث علاقة الفن بالواقع والرواية بالمجتمع الذى عبرت عنه نستطيع أن نحصر فى هذه الفترة ثلاثة اتجاهات أدبية استوعبت - من خلال الصورة الفنية للمرأة - ما كان يموج به المجتمع من تيارات فكرية وحركات اجتماعية - هذه الاتجاهات هى :

**أولا : قضية الحب كتجسيد لأزمة الحرية الذاتية للمرأة .**

**ثانيا : التمرد على التفاوت الطبقى .**

**ثالثا : صورة المرأة كرمز للوطن .**

* * *

# أولا : قضية الحب تجسيد لأزمة الحرية الذاتية

أكد الراوئيون فى الرواية على حرية المرأة واستقلالها العاطفى ، باعتبارها شخصية فرد يحقق بحريته السعادة لنفسه وللآخرين ، كما يحقق بها رقى المجتمع وصلاحه اللذين يؤديان فى النهاية إلى تحرر الوطن وسعادته . وقد كان الرومانسيون صادقين فى مثاليتهم حين فصلوا بين التحرر الاقتصادى والاجتماعى للمرأة . إذ عجزت نظرتهم عن إدراك جميع جوانب الصورة بكل علاقاتها ، ومن هنا نراهم ينطلقون عبر موقف أدبى واحد تجاه المجتمع « الظالم » الذى يريد أن يستعبد المرأة ، ويحُول دون سعادتها العاطفية ويعوق حريتها الاجتماعية .

**وقد أوضحنا ذلك من قبل فى موقف بعض المفكرين أمثال : رفاعة الطهطاوى وقاسم أمين ولطفى السيد . وسنجد هذا التأكيد على حرية المرأة والاستقلال العاطفى لها فى أعمال كثير من الروائيين ، حيث تزداد الصورة كثافة وتركيزاً فى الأعمال الرائدة للرواية .**

ومن أهم الأعمال الروائية التى تناولت هذه الظاهرة **رواية** « **زينب** » التى سندخلها فى اطار البحث باعتبارها العمل الرائد الممثل للجذور الفنية التى اتكأت عليها الرواية فيما بعد سواء من حيث فردية البطلة ، أو من حيث استلهامها الواقع .

وسنجد ذلك أيضا فى **روايات المازنى** الثلاث : ابراهيم الكاتب - ابراهيم الثانى - ثلاثة رجال وامرأة - **سارة للعقاد - الرباط المقدس** لتوفيق الحكيم - **نداء المجهول** لمحمود تيمور ، وهذه الأعمال تستقطب موقفا عاما هو صورة المرأة الباحثة عن الحب الذى يجسد أزمتها فى البحث عن الحرية الذاتية وتحقيق الوجود الفردى .

**وأول رواية تمثل هذا الاتجاه هى** « زينب » ( ١٩١٤ ) لمحمد حسين هيكل ( ١٨٨٨ - ١٩٥٦ ) : **والمؤلف يستعين فى إبرازه لهذه القضية - قضية الحب - بالشخصية النامية والمسطحة والموقف العابر ، لنخرج من الرواية بصورة متكاملة للمرأة المظلومة من « جمعيتها الغاشمة » بدرجة توحى بأن قضيتها كانت الشاغل الأول للكاتب حين فكر فى روايته . قد يعترض البعض بأن الرواية**

تدور حول مشكلة البطل - الذى حمله المؤلف بعض مشاكله ومشاعره الخاصة - وأن الرواية ترجمة ذاتية لصاحبها .؟

ومع ما قد يحمل هذا الكلام من ظلال للحقيقة إلا أنه لا ينصف الرواية كعمل أدبى متكامل ، ذلك أن صورة المرأة وأزمتها هى الجانب الذى حظى بعناية فائقة من المؤلف واستنفذ كثيرا من جهده . والبطل - الرجل - فى الرواية كل ما يشغله هو بحثه الدائب عن الحبيبة « المفقودة » التى ضاع بضياعها . وما استعان به المؤلف من أدوات فنية تشكل فى النهاية إطارا متكاملا للصورة العامة للمرأة البرجوازية والريفية العاملة على السواء ، بدرجة تقف فيها الرواية على قدم المساواة - من الناحية الفكرية - مع كتاب تحرير المرأة لقاسم أمين .

أما الشخصية النامية فى الرواية فهى زينب « بنت الطبيعة العذبة المفتولة الجسم القوية » الجميلة بدرجة تصبح معها معشوقة لكل من يراها « حتى الوجود يتيه بها والبدر يغار منها » . وقد أحبت عاملا زراعيا مثلها هو ابراهيم ، وكما هو الشأن فى أعمال الرومانسيين نجد الطبيعة تبارك حبهما والقمر شاهدا على قداسة هذا الحب . وزينب ناضجة عاطفيا بقدر نضجها الاجتماعى الذى يجعل منها فى الحقل « شغالة » ممتازة تسبق رفيقاتها ، وفى البيت تكاد وحدها « تكفى عائلة » . كذلك يبدو هذا النضج فى رؤيتها لمن يكون حبيبها . لقد استجابت لمعابثات حامد إلا أنها كانت تحس أنه غريب عن روحها لا يثير فى نفسها أدنى التفات . « وكأن النفس تطمح دائما فى بحثها عن محبوبها إلى شخص يعدلها فى المكانة ، لتجد من الحرية معه ما يضمن لها سعادتها » .

زينب إذن ليست كأى فتاة قروية بائسة يشغلها الفقر أو يطحنها البؤس ، وإنما هى كما أراد المؤلف الباحثة عن الحرية - عن تحقيق الوجود والسعادة - بالحب ، والظفر بالحبيب فى إطار طبقتها الاجتماعية . ولكن الأقدار لا تهادنها إذ تخطب لغير من أحبت ، لحسن .. ويجند الحبيب ويرحل إلى السودان .

وتتفتح الأبواب المغلقة للعواطف الرومانسية المشبوبة فتضيق بالناس ذرعا ، إذ لم يعد هناك أمل فى عدالتهم ، وليس ثم إلا السماء « تشكو إلى عدالتها ظلم الكون والإنسانية أو تبرأ إلى الله من جمعيتها الغاشمة التى تريدها على ما لا تحب ... » .

وتوحى هذه الصورة التقليدية للزواج بأن الانسان مازال عبدا « ها هو الأب قد

تصرف فى يد ابنته - برأيه - وباعها مساومة ، وبقى أن تجيز هى عمل شخص أعطته الطبيعة من السلطان أنه أبوها ، فهل الفتاة تقدر من بعد ذلك على رد ما عمل »[1] .

وتُساق زينب إلى بيت الزوجية كشاة ضالة ، ويرحل الحبيب بعد أن أهدى ثوره لزوجها حسن صديقه ، ونسى عندها « منديله المحلاوى » لتشم فيه ذكرى الحبيب . وهنا يتصارع فى زينب عاملان : الوفاء للحبيب والإخلاص للزوج . إنها فى موقف يذكر بمأساة ليلى العامرية فى « مجنون ليلى » عند أحمد شوقى ، حيث يشتعل فى نفسها الصراع بين العقل والقلب ، بين الواجب والعاطفة . وزاد فى أساها أنهم كانوا ينتظرون منها أن تكون خادما أكثر من كونها « عروسا » ، فاشتدت آلامها وبدأ الحزن ينسج خيوط العزلة بينها وبين المجتمع . « وإذا خلا بها حسن وجعل يخاطبها بما يخاطب به الشاب الفتاة أو الزوج زوجه ، وجدت كلاما ذابلا باهتا ، وجدته كلاما مصنوعا يجىء به موقفها ولا توحى به القلوب أو تدفع إليه الاحساسات الهائجة التى تريد أن تظهر ولايمكن حبسها ، ولكنها مضطرة أن تجيب على القول بمثله وترد عن كل ماتسأل بما حفظته من الناس ، غير أنها شعرت أن موقفا كهذا لاينتج إلا الشقاء والبؤس »[2]

وتنمو شخصية زينب بنمو الأحداث فى الرواية ، وترى مع كل موقف جديد بعدا من أبعاد شخصيتها ، ولكن كثافة الأحزان أيضا كانت تنمو معها ، لذلك يستعين المؤلف بنجوى النفس أو ما يقرب من المنولوج الداخلى فى أكثر من موضع فى الرواية ليزيد فى توضيح صورة المرأة الحزينة من ظلم مجتمعها ، الذى عذبها - حين سلبها الحب والحرية - وأتلف حياتها بين زوج لاتقدر أن تهبه الحب ، وحبيب تعجز عن أن تقطع منه خيوط الأمل . وعجزها مرده إلى أن « قوة سلطان خيال المحبوب على النفس يجعلنا ننسى كل شىء سواه وننسى هومنا وأحزاننا ، وننسى العالم ومافيه فلا يبقى إلا هو وابتساماته وكلماته . وإذا كان وجود من نحبّ إلى جانبنا يعانقنا ونعانقه ويرشف ثغرنا ونقبله فى درر وجناته سعادة ليس

---

( ١ ) زينب ص ١٠٥ .
( ٢ ) زينب ص ١٣١ .

بعدها سعادة ، فإن خياله وذكراه وذكر ماعمل وماقال حلم هو ألذ الأحلام »[1]

**وهكذا ينقى هيكل الريف من الروث والوحل والبؤس والشقاء المادى ، فكل هذا يهون بجوار الشقاء العاطفى** . وعلى هذا فأزمة البطلة تدور أساسا حول نشدان السعادة العاطفية وطلب الحرية الشخصية للمرأة بما يكفل حسن الاستمتاع بالوجود ، وبما يكفل من ضمان لسعادة المجتمع . ولهذا ليس بمستغرب أن تموت زينب بالسل ، رغم طيب هواء مصر وجفافه ، وهى مدركة لمحور أزمتها بوعى ، لذلك توصى أمها – أو أمتها الكبرى – بالوصية التالية : « بدى أموت قريب وكله من ايدكو . فضلت أعيط وأقولك يا أمه مابديش أجوز ، تقولى لى كل الناس أبوهم بيجوزهم على غير كيفهم ، وبعدين يصبحوا وياجيزانهم زى العسل . أنى وياجوزى زى العسل ماقلتش حاجة . لكن أدينى حاموت وتخلص العيشة اللى بيننا وبين بعض .. وبكره ولابعده حاموت يامه ، وصيتكوا أخواتى لماتيجوا تجوزوا حدّ منهم ماتجوزهمش غصب عنهم لحسن دا حرام »[2]

وعلى هذا فإن زينب فى الرواية تستقطب هذه القضية الاجتماعية . وقد استطاع **المؤلف أن يضمن لها كثيرا من عناصر النجاح الفنى المطلوب للشخصية النامية** ، من رؤيته الرومانسية الحالمة الحزينة فى آن واحد . وقد استعان على ذلك **بالوصف المادى** الذى يجعلها أحيانا إحدى لوحات الطبيعة الجميلة ، التى شغل بالكثير منها خلال رواية وصفها بأنها « أخلاق ومناظر ريفية » .

لقد وعى هيكل بحاسته المرهفة **أهمية الطبيعة للشخصية الرومانسية** ، ومن هنا حشد فى الرواية كثيرا من مناظرها : « أين أنت ياقمر السماء من جمال زينب ولم أعرك لفتة وهى إلى جانبى ؟ إن فى تلك النظرات التى تبعث هى بها إليك لسحر الشباب الذى فقدته أنت من قرون القرون ، وتلك الابتسامة السعيدة التى تطوق ثغرها تهزأ بخطوط المشيب البادية على وجهك »[3] .

**وزينب شخصية روائية تنمو بكافة الأدوات الفنية التى تتيح للروائى أن يجعل من الناس فى الرواية صورة حية وثيقة الصلة بالواقع** ، لذلك يأتى الحوار الذى اتسم بالعامية ليكون إطاراً آخر استعان به هيكل فى تقديمه لزينب . وبالنسبة

---

(١) زينب ص ١٣٩ .

(٢) زينب ص ٢٣٩ .

(٣) زينب ص ١٠١ .

للحوار العامى فى زينب نجد أن بعض من تعرضوا له وقفوا عند الجانب الشكلى منه فحسب ، دون محاولة لربط الظاهرة بسبب يتواءم مع المذهب الفنى للكاتب .. إذ المعروف أن الرومانسيين يهتمون بالجانب الوطنى ، ويحاولون دائما إبراز الصورة ( المحلية ) فى الأدب والفن . كما أنه من ناحية أخرى تمتد ثورتهم أيضا إلى الأسلوب الرصين المحافظ على فخامة اللغة كمطلب فنى فى حد ذاته . أما هنا فاللغة مجرد أداة للتوصيل .

ولعل هذا مايفسر ازدهار الفنون الشعبية فى ظل حركات المد الرومانسى . حيث نجد أرنست فيشر يشير إلى أنه من السمات المميزة للرومانسية فى كل مكان « الشعور بالقلق الروحى فى دنيا لايستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار، وشعور بالعزلة والغربة نشأ عنه توق إلى قيام وحدة اجتماعية جديدة ، واهتمام بالشعب وأغانيه وأساطيره »[1] .

من هذا المنطلق نقدر عمل هيكل لا على أنه ضعف فى معجمة اللغوى أو سوقية فى التعبير ، وإنما وسيلة للتغنى بالشخصية المحلية وتمجيد لغة الشعب أو « الفلاحين » . الذين يعتز بهم ويراهم مصدر وحى للأدب القومى الخالد ، وهو من ناحية أخرى ثورة فى الأسلوب كما عبر عنها Victor Hugo « قد نفثت ريحا ثورية ووضعت على القاموس القديم قبعة الثورة الحمراء ، فلا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيعة ، فليس هناك من كلمة لاتستطيع الفكرة فى تحليقها الطليق أن تقع عليها ، وصحت مع الصاعقة والعاصفة : حربا على البلاغة ولكن سلاما على النحو ، ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة ، وقلت للكلمات كونى جمهورية وعيشى كثرة غالبة عارمة بالحياة واعملى واعتقدى وأحبى ، وجعلتها تتحرك جميعا ورميت فى شراسة بالشعر « الأرستقراطى » إلى كلاب النثر السوداء » [2] .

إطار ثالث استعان به المؤلف فى تقديمه لشخصية زينب النامية وهو النجوى الذاتية، التى يمكن أن نلمس فيها بدايات ساذجة للمنولوج الداخلى أوتيار الشعور ، حقيقة إن هذه الأحاسيس تبدو أحيانا أعمق فكرا وأبعد غورا مما يمكن أن تحتمله « فلاحة » كزينب ، وبرغم ذلك فقد فطن رائد الرواية إلى أهمية هذه الأداة وسيلة

---

( ١ ) The Neccesity of Art, P. 54.

( ٢ ) الرومانتيكية : غنيمى هلال ص ١٩٠ .

فنية للتعبير وتنمية الشخصية ومحاولة للغوص فى داخل النفس المصورة فى رواية .[١]

وأخيرا تأتى الحركة الديناميكية لشخصية زينب وسط محيطها الاجتماعى فى الرواية ، فهى فلاحة برزة تعمل فى الحقل والبيت ولاتهدأ حركتها المادية نهارا والفكرية ليلا ، وإنما هى دائما متحركة لايستقر جسدها أو روحها حتى تنتهى الرواية بانتهاء حياتها . وبموتها يكون المؤلف قد استنفذ كل مايود أن يقوله من خلال صورتها . هكذا وفر هيكل لبطلته كل صفات الشخصية النامية « القادرة على إثارة الدهشة فينا . بطريقة مقنعة تمثل اتساع الحياة داخل صفحات كتاب .»[٢] .

وعلى هذا فزينب جديرة بأن تحمل القضية الاجتماعية التى كانت تفرض نفسها على الواقع كما أحسه المؤلف ، هذا الإحساس هو الذى جعله يسمى الرواية باسمها دون « عزيزة » الشخصية النسائية الثانية فى الرواية رغم كونها أقرب إلى الجو النفسى والاجتماعى للمؤلف .

عزيزة : شخصية مسطحة كأنما الحجاب الذى فرض عليها فى الواقع قد انسحب عليها فى الرواية ، لذلك نجدها أقرب إلى النمطية منها إلى النموذج الإنسانى للشخصية الروائية . ومع أنها من الناحية الفنية شخصية باهتة إلا أنها تضيف بعدا جديدا للصورة العامة للمرأة وقضية تحريرها ، ذلك أن عزيزة تمثل الفتاة البرجوازية المصرية على حقيقتها فى مطلع القرن الحالى ، إذ تعلمت القراءة والكتابة فى البيت ثم أرسلت سنتين إلى معلمة للحياكة والتطريز . وفى الثانية عشرة انقطعت عن ذلك كله . وأدخلها « الحجاب » إلى عالم « الحريم » بقيوده النفسية والجسدية ، ولهذا تدعوه الثوب الأسود ثوب الحزن والأسى ، وتحدث حامد عن آثاره السيئة فى خطاب منها إليه بعد فشل زواجها برغم سذاجة ماكانا يكنان لبعضهما من حب واهتمام : « مالنا جماعة الدفينات وللحب ، إنما نحن فى ظلام نتلذذ منه بخيالات لاوجود لها » . وتقرر بأسى أن أهلها وجدوا فى نقوش الحيطان مايكفينا عن التمتع بجمال الحياة ، فتصيح صارخة « ياعدالة السماء : هل من أجل هؤلاء السذج خلقت غروب الشمس لالنا»[٣] .

وإذا كانت الحريةمستلبة عند زينب والسعادة ضائعة فإنها عند عزيزة أكثر

---

( ١ ) انظر مثالاً لذلك فى الرواية ص ٥٧ .

( ٢ ) أركان القصة : م . أ . فورستر . ترجمة كمال عياد جاد ط . دار الكرنك ص ٦٥ .

( ٣ ) زينب ص ١٧٢ .

استلابا والسعادة أبعد حتى عن مجرد التصور . لقد نشأت وفى وعيها حديث متناثر من نساء العائلة أنها ستكون زوج حامد - ابن عمها ، لكنها تخطب دون مشورة وتزوج دون رأى ، غير أن ثورتها أخف حدة من ثورة زينب ، ثم انتقلت من سجن الأبوة إلى سجن الزواج وقلبها حبيس ونظرها لايجتلى السماء وسمعها لايطربه شجو الأغاريد ، مما جعلها « بين حيطانها الأربع أشد حيرة من الدمعة فى عينى المحزون » ، ولذا فهى « تسكب الدمع على شبابها الذاهب تتخبطه يد الشيطان » .

وإذا كانت عزيزة شخصية باهتة فإن أزمة حامد العاطفية فى الرواية تزيدها وضوحا ، تلك الأزمة التى عبر عنها الكاتب فى حوار خطابى بين حامد وأصدقائه ، ثم فى رسالته الطويلة إلى أبيه .

وعلى هذا فالأزمة واحدة لدى زينب وإبراهيم ، وعزيزة وحامد ، يبلورها انعدام السعادة العاطفية نتيجة لاستلاب حرية « الفرد » والخضوع لضراوة التقاليد وفساد التربية ، فانقلب « العيش عندنا شقاء ومرارة » . لذلك يصرخ حامد :

« العائلة ! لو تحقق معناها للمسنا السعادة بأيدينا ورتعنا فى سعة منها كل أيامنا .. ولكن وا أسفا فأنى هى .؟ »[1]

وإذا كان فقد الحب بسبب الضغوط الاجتماعية التى تسلب حرية الفرد قد قتل زينب ، فإن الأزمة بعينها قطعت دابر كل من حامد وعزيزة فى الرواية . لقد ماتت الشخصيتان - إن لم نضف إليهما ابراهيم أيضا - فى الواقع . ومن هنا عجز المؤلف عن أن يقدمها فى حالة الضياع الذى احتواها . ولاشك أن إحساس الكاتب بضراوة الأزمة اجتماعيا ، وانشغاله بها ، أربكه فنيا وجعل الشخصية تغيب عن الرواية ، إذ لم تعد لها أهمية لدى المؤلف بعد أن عبرت عن أزمتها .

والذى يحتاج إلى توضيح هو أن ننصف المؤلف من كون عزيزة شخصية « مسطحة » لأن العيب الفنى ناجم من طبيعة الشخصية المستوحاة ، إذ ليس من المنطقى أن تحيا عزيزة فى الرواية بما لاتحيا به فى الواقع الاجتماعى .

« تسطح » الشخصية إذن ليس فى كل الأحوال عيبا ، إذ يكون وجودها أحيانا ضرورة تفرضها واقعية الأصل المستوحى على الصورة المنعكسة فى

---

( ١ ) زينب ص ٢١٥ .

الرواية ، حتى لو كانت رومانسية الاطار .

عنصر ثالث استعان به المؤلف كأداة فنية - بجوار الشخصية النامية والمسطحة - ليضيف زاوية جديدة تزيد من كثافة القضية الاجتماعية التى عبر عنها فنيا ، وهو : الموقف الخاطف - الذى يصدر عرضا عن شخصيات هامشية فى الرواية تظهر للحظة « برقيّة » ثم تختفى ، من ذلك ماروته عمتنا حامد لما حدث لزوج حسنين أبو مخيمر التى ضربها زوجها بوحشية دون سبب ، وكلما بكت ازداد الضرب والشتم ، ولم ينقذها من يديه إلا الناس تجمعوا على صويتها ، ثم « راحت مرمية خالص زى اللى هتموت وبعدين خدت بنتها وراحت دار أبوها » . وتعلق المستمعة لتؤكد المغزى الذى أراده المؤلف قائلة : « أعوذ بالله ياأخواتى ، الناس دول وحوش » .[١]

هكذا تبلور هذه الرواية أزمة الحب كتعبير عن قضية الحرية الذاتية والظلم الاجتماعى اللذين يسلبان المرأة سعادتها . وهكذا تنعكس بعض جوانب الواقع بصدق من خلال رؤية الأديب فى هذه الرواية الرائدة للتيار الرومانسى ، والممهدة بقوة وجرأة للحديث عن الشخصية والطبيعة المصرية واستخدام الحوار العامى ليعبر عن هذه السمات الوطنية . هذا وغيره مما يذكر للرواية لم نقف عنده طويلا لأنه بُحث فى دراسات سابقة .

وهيكل متأثر بآراء الليبراليين فى الفكر والرومانسيين فى الفن، وهو فى اتكائه على قضية المرأة متأثر بآراء أستاذه قاسم أمين الذى نقل الاعجاب به إلى بطل الرواية ، حيث يقدمه لنا على أن آماله فى المستقبل نابعة أساسا من مذهب أستاذه قاسم أمين ، الذى يرى أن « اللذة التى تجعل للحياة قيمة هى أن يكون الإنسان قوة عاملة ذات أثر خالد فى العالم » .[٢]

## ثلاثية المازنى النسائية :

بعد ظهور رواية زينب لهيكل يكاد يتوقف مسار الرواية حتى سنة ١٩٣١ ، حيث تصل إلى « إبراهيم الكاتب » لإبراهيم عبد القادر المازنى ( ١٨٨٩ - ١٩٤٩ ) .

---

( ١ ) زينب ص ١٧٥ .

( ٢ ) زينب ص ٢١٠ .

ولا يظهر فى هذه المدة إلا محاولة عيسى عبيد « ثريا » ( سنة ١٩٢٢ ) ورواية تاريخية لمحمد فريد أبو حديد « ابنة المملوك » سنة ١٩٢٦ . ولاشك أن قلة مشاركة المرأة فى النشاط الايجابى لحركة المجتمع وتزمت التقاليد التى لاتعترف بتحرير المرأة ولابشرعية الحب كانا من أهم الأسباب التى تكمن وراء انقطاع الرواية فى هذه المدة ، بالإضافة إلى أن الراوية – التى لم تثبت دعائمها كفن أدبى فى التربة المصرية – لم تحظ باحترام الأدباء والنقاد ، وإنما كان ينظر إليها كفن « شعبى » للمتعة والتسلية أكثر من كونها فنا رصينا ، يمكن أن يتناوله أديب يريد أن يحظى باحترام الأدباء والقراء ، وهذا ماجعل هيكل ينشر « زينب » فى طبعتها الأولى ( ١٩١٤) بقلم « مصرى فلاح » خشية أن تجنى صفة الروائى على عمله فى المحاماة والفكر والسياسة ، والعقاد ظل حتى أواخر أيامه لايعترف بشرعية الرواية ولا ينظر إليها كفن محترم ، ولعل مايزيد فى تأكيد ذلك أيضا الكثرة اللافتة لروايات التسلية التى صدرت فى هذه الفترة بالإضافة إلى الروايات المترجمة والممصرة لنفس الغرض الترفيهى .

ونجد المازنى الذى أعاد للرواية مسارها ينكر فى مقدمة روايته « ابراهيم الكاتب » أن حجاب المرأة عقبة فى سبيل التأليف الروائى ، وأن قصر الرواية على الحب « هيستريا لا أكثر ولا أقل » ، وتقرأ قصته فإذا بها على نقيض مايزعم ، وتجد أن الحب ولاشىء غيره هو قطب الوجود فيها . ولا غرو فالمازنى يدين بوجوده للمرأة الأم التى يقول لها : « أنت سيدتى .. إننى أحبك وأجلك وإنى مدين لك بكل ماجعلنى كما أنا .»[1]

وأدبه القصصى بصفة عامة يتحرك فى ظل المرأة ، ومشوب بسخرية لاترحم حتى ذاتها ، وهذه الذات ، جعلت صاحبها لايرى الكون إلا من خلالها . وهذا ماقد يفسر ( ضمير المتكلم ) كلازمة ضرورية لأدب المازنى شعرا ونثرا .

الإحباط المتتالى فى الحياة العامة ( فشل الثورة – رجعية الوسط الفكرى والأدبى ) وفى الحياة الخاصة ( بسبب المرض وفقد الام والابنة والزوجة ) ثم كثرة القراءة والتفكير :[2]

---

( ١ ) قصة حياة : المازنى : كتب ثقافية العدد ٩٨ ص ٣٣ .

( ٢ ) فى مقال بعنوان : « عبقرية المازنى » – عباس محمود العقاد ، كتاب « بعد الأعاصير » يذكر أن الأزمة شملت الأدباء الثلاثة الذين كونوا مدرسة الديوان حيث عبر عنها عبد الرحمن شكرى بقصائده العابسة فى ديوانه الثالث والرابع .

كل هذا جعل المازنى لايرى الكون إلا منصهرا فى ذاته « التى لها أحيا وفى سبيلها أسعى وبها وحدها أعنى طائعها أو كارها » . ومن هنا آمن المازنى بالفلسفة العدمية إذ « كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن » .

وشكرى عياد يفسر رومانسية المازنى بأنها رومانسية منعكسة صدرت من شباب لم يحاولوا أن يتجاهلوا أحلامهم العزيزة ، بل أن يسخروا منها .[1]

ومنذ أن هجر المازنى الشعر وتحول إلى ميدان الرواية نجد له ثلاث محاولات هى : إبراهيم الكاتب ( ١٩٣١) - ابراهيم الثانى (١٩٤٣ ) - ثلاثة رجال وامرأة (١٩٤٤) ، وهى تشكل مايمكن أن نطلق عليه « ثلاثية المازنى النسائية » حيث يديرها حول عدد من النماذج النسائية المتفاوتة اجتماعيا وفكريا .

وانبهار المازنى بالمرأة يشكل جانبين :

الأول : تناقضه فى الحديث عنها فهى مرة « أداة لحفظ النوع وجمالها شرك »[2] ثم هى « لاتفهم الدنيا باعتبارها كلا ، ولاتقدر أن تفنى فى الجماعة »[3] ومرة أخرى « هى الحياة مختزلة »[4] وأمام هذه الحيرة والاضطراب لايجد مفرا من أن يعترف بأن « هؤلاء النساء أمر عجيب والذى يستطيع أن يعرفهن على حقيقتهن لم يخلق بعد »[5] .

الثانى : إصراره على أن الانسان لايسعد بالحياة إلا فى ظل حبيبة « مشرقة مثل الصباح، جميلة كالقمر ، طاهرة كالشمس، مرهبة كجيش بألوية »[6] .

من هنا تنبع أزمة الكاتب بين حب جم للمرأة ثم حيرة شديدة فى أمرها ، وقلق لما ينبغى أن يكون عليه وضعها فى المجتمع . لذلك فأن ( ثلاثيته ) تزخر بأنماط من

---

وعبر عنها العقاد فى « ترجمة شيطان » . وعبر عنها المازنى فى نزعة الاستخفاف وقلة الاكتراث ، ولعل بعضها يكمن فى الطبع ومن عراك الحوادث ووحى المطالعة والتفكير . ويرى أن من أهم الكتب التى أثرت فى المازنى قصة « سانين » لأرتزيباشف ، وأنه كان يردد بعد لوازمه فى كلامه . ثم قصة تورجنيف « الآباء والأبناء » ، ويعقب بأن كليهما تخلق الاستخفاف على الأقل لمن لا عهد له به » ( ص ١٤٧ ) .

( ١ ) القصة القصيرة فى مصر : شكرى عياد ص ١١٨ .

( ٢ ) إبراهيم الكاتب ط . مكتبة مصر ص ٢٤ .

( ٣ ) إبراهيم الكاتب ص ٦٨ .

( ٤ ) إبراهيم الكاتب ص ١٣١ .

( ٥ ) إبراهيم الثانى كتب ثقافية العدد ٨٠ ص ١٦٣ .

( ٦ ) إبراهيم الكاتب ص ١٥٢ .

النساء بدرجة تكاد تصبح معها مسحا اجتماعيا لنماذج المرأة وقضاياها خلال الفترة التى صدرت فيها ، فبينما تعالج « ابراهيم الكاتب » قضية الحب والزواج ، نرى « ابراهيم الثانى » تدور حول الملل فى الحياة الزوجية، ثم نقدم « ثلاثة رجال وامرأة » خطوة أكثر جرأة حيث تعبر عن مشكلة الفتاة الناضجة التى لم يعد الزواج عندها وسيلة للإشباع الجنسى ، بل للاطمئنان النفسى والسعادة العاطفية . ومن خلال ذلك تتفرع جزئيات صغيرة تعكس وعى أديب بحركة المرأة وتطور مسارها الاجتماعى وموقف المجتمع من هذا التطور المشوب بالحيرة والقلق .

وإذا كان البطل الفرد الذى يجمع خيوط الجزءين الأولين رجلا ، فأنه يدور فى فلك « امرأة » تشكله وتحدد له المسار ، إلى أن نصل إلى الجزء الثالث من هذه الثلاثية فتصبح المرأة قطب الرواية والموجهة لسيرها ، وتبدو أكثر إيجابية وحركة من الرجل ، بل هى التى تكتشفه وتحس أنه بعينه من تطمح إليه وتبحث عنه ، ولذا تحرص على الاحتفاظ به .

والمازنى فى روايته مشغوف ( بالثنائيات ) الإنسانية لصورة المرأة ليبرز وجهين للقضية مما يزيد الصورة وضوحا ، والتجربة غنى ، ويساعد على تبين الهدف المقصود من الصورة . وبذلك يشترك المتذوق مع المبدع فى لم شعث التجربة واستبصار الجانب المشرق فيها ، خاصة والكاتب يجنح فى أسلوبه نحو ( التحليل النفسى ) بطريقة انسيابية يعذب فيها شكل العمل الفنى ليقارب رقة الشعر ، خاصة فى « ابراهيم الكاتب » حيث نجده يتوج كل فصل بعبارة من « نشيد الأناشيد » فى العهد القديم - من الكتاب المقدس - تتناسب مع مضمون الفصل .

وفى رواية « ابراهيم الكاتب » سمة موضوعية وفنية شبيهة بما رأيناه فى رواية « زينب » إذ تصور أن شخصية رجل برجوازى يبحث عن السعادة العاطفية الضائعة . وهنا تبدو ( الثنائية ) فى صورتين نسائيتين تبهران الشخصية الرومانسية المأزومة :

إحداهما شوشو - ابنة خالته التى نالت قسطا من التعليم فى مدرسة فرنسية وقرأت بعض الروايات ، ولكن الوسط الاجتماعى ممثلا فى شقيقتها الكبرى « نجية » - أو « الفيل الأعمى » كما سماها زوجها الشيخ على - ترفض زواجها بمن تحب ، لأنه لايصح أن تتزوج الصغرى قبل الكبرى « فالأختان صنوان وليست واحدة بأفضل من الثانية ولا أصلح » ، لذلك تعد حب شوشو لابراهيم « قلة

أدب » . و « تسخط على المدارس التى تعلم الفتيات هذا الكلام الفارع ( الحب ) قبل الأوان » .

بينما تحبو هذه البرجوازية وئيدا لتهز صرح التقاليد الشامخ - الذى يحول دون سعادتها ويحجر على حريتها ، نجد ليلى - ( **الشخصية المقابلة** ) فتاة برجوازية أيضا - يتيمة ، عبث الوصى بمالها وعفافها ، وهى مصرية فى ثياب أفرنجية ، إيماء لما أصابت من تحرر وانطلاق ، كان يفتنه « كأنه يتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب » . ويمتزجان روحا وجسدا ، إلى أن تكتشف ان غيرها تحبه فتضحى بتجربتها معه حتى تدعه لمن أحبته قبلها .

شوشو إذن فتاة تخنقها التقاليد ، وليلى - كما تترائى له - قد دنسها التحرر ، وهنا نلمس حيرة الكاتب - المجسدة لحيرة العصر - بإزاء التطور الاجتماعى ، إذ ( المحجبة ) لاترضيه و( المتحررة ) لاتقنعه ، من هنا نشأت أزمة البطل البرجوازى الرومانسى . إذ يعجز عن أن يحطم التقاليد ويحرر من أحب حتى يظفر بها ، وفى نفس الوقت يرفض أن يقبل المتحررة اجتماعيا .

لذلك ليس غريبا إزاء هذا أن تسخر شوشو - مستقطبة أزمة العصر فى الذات - بعد أن عجزت عن تحطيم التقاليد وتحقيق حريتها المستلبة : « لماذا خلقها الله فى مصر ؟ لماذا يضرب عليها هذا الشقاء ؟ حتى ابراهيم لايسعها أن تذهب إليه وتقول له : « إنى أحبك » . كلّا هذا أيضا مستحيل ، لأن التقاليد والآداب تأبى ذلك ، وإنها لواثقة الآن أن ابراهيم يحبها وأنه يتمنى لو استطاع أن يعلن إليها حبه ولكنه مثلها تقيد لسانه التقاليد والآداب »[1]

وبينما تسقط شوشو أسيرة لشراسة التقاليد - التى لاتؤمن بحرية المرأة ولابشرعية الحب - لاتظفر ليلى بعطف البطل ، ( وإن ظفرت بمن هو أكثر منه تحضرا - الدكتور نبيه الذى تعاطف معها وتزوجها برغم معرفته بأن لها علاقة سابقة مع غيره ) ، لأنها فى رأيه : « لم تحرك الجانب الشرقى من نفسى وإنما كانت دائما فى نظرى رمزا لذلك الظرف والرقة والشيطانية وغير ذلك مما يفيده الصقل الغربى »[2] .

**هكذا تنحصر أزمة البطل الروائى فى أنه مضيع بين النموذجين : إذ يرفض النموذج المتحرر الذى مسه « الصقل الغربى » برغم أنه يسعده ويفهمه ،**

---

( ١ ) إبراهيم الكاتب ص ٨٩ .

( ٢ ) إبراهيم الكاتب ص ١٩٤ .

**ولايستطيع أن يظفر بالنموذج الذى يتعاطف معه ، ومن هنا كان إلقاء اللوم على البيئة التى لاتسمح بتربية العواطف وإنما بتنمية الغرائز ، لذلك فالفتاة المصرية « فى الأغلب والأعم – تذهب إلى زوجها وهى لاتحمل له حبا ، وإنما تحمل له نضجا جنسيا ، وما أكثر مايبدأ الزواج فى مصر بلا حب** . بينما الفتاة الغربية تخضع لاختيار الوسط ، فإذا أحبت كان حبها بلا شك لشخص معين ، بينما حب المصرية قابل للتحول لأن الاختيار عندها فى أضيق دائرة . وينتهى إلى أن الزواج بالصورة التى يتم بها فى مصر « ليس فيه مايخدم الآداب أو الفنون أو يساعد على التقدم »[١]

**تعاطف الكاتب مع نماذجه وسخطه عليها هو سر مانجده من تناقض فى آرائه ، ومن أهتمام بالتقرير ليحمله أراءه بما لايتواءم ومنطلق الشخصيات أو الأحداث أحيانا** . فشوشو مثلا حبيبته التى يحرص عليها ، لايتورع عن أن يصدمها بما يقرر من أن المرأة « أسيرة ألمها الفردى وعاجزة عن الإحساس بالآلام العامة .. انكن لاتفهمن الدنيا باعتبارها وحدة وكلا ، ومن أجل هذا لاتتأثر بكن هذه الدنيا ، لأن الواحدة منكن لاتقدر أن تتسرب فى المجموع وتفنى فى الجماعة »[٢]

وعلى الرغم من هذه الحيرة امام النماذج المختلفة لصورة المرأة والتناقض فى رأيه تجاهها ، إلا أنه استطاع أن « يسجل » فى رواياته أزمة العصر إزاء بعض النماذج التى يقدمها الواقع لصورة المرأة : فالمتحررة على نمط السلوك الغربى لاترضى الجانب الشرقى من عواطفه ، والعاملة المستهلكة « مارى » لاتقنع غروره وتعاليه ، والفتاة التى تلائمه لايستطيع الظفر بها ، إذ تقيدها كما تقيده التقاليد .

**من هنا يود البطل – أو الكاتب – أن يخلص من كل هذه النماذج الثلاثة بنموذج واحد يجمع ماتمتاز به كل منهن على حدة ، حيث فى كلٍ ناحية ترضيه** « حين أذكر مارى أحس سطوة القوة وصيال العزم وعتو الجبروت ، وأتصور شوشو فأحس وقار التجربة وأبهة الشيخوخة وحنو الأبوة ، وأكون مع ليلى فأرانى أتعلم رقصة الحياة على إيقاع الشباب .. عجيب .. عجيب »[٣]

**هكذا تعكس صورة المرأة فى « ابراهيم الكاتب » قلق الكاتب إزاء حركة الواقع ، وتطلعه إلى نموذج جديد للمرأة يمزج بين الصفات الأصيلة والوافدة بما**

---

( ١ ) إبراهيم الكاتب ص ٣٠٤ .

( ٢ ) إبراهيم الكاتب ص ٦٨ .

( ٣ ) إبراهيم الكاتب ص ٢٢٦ .

يتلائم ومثاليات المجتمع وتطلعة ، نحو تأصيل الشخصية الوطنية فى جميع المجالات ومنها شخصية المرأة . وهذا ماجعله يقول لليلى إنه يحلم « بعصر لايحول فيه شيء بين الإنسان وسعادته ، عصر يستطيع أن يباشر فيه حريته التى لاتتعدى حرية سواه »[١] .

وإذا كان هذا هو الجانب الفكرى لصورة المرأة فأنها من الناحية الفنية مغلفة بالإطار الرومانسى مثل « زينب » ، حيث أن الشخصيات فى الرواية لايشغلها الا « البحث عن الحب » كوسيلة لتحقيق الوجود ، تعبيرا عن أزمة الحرية الذاتية للمرأة ، ومن ثم كان التناول المثالى الحالم للصورة المادية للمرأة . فإذا كانت زينب ابنة الطبيعة فإن شوشو « ذات قامة معتدلة وجسم غض ووجه صبيح ، وفى عينيها يجتلى الناظر طبيعتها وجمالها مركزاً » . كذلك نجد صورة ليلى من حيث الجمال والفتنة .

وإذا كان الإطار العاطفى لروايتى هيكل والمازنى متشابها ، فإن صورة المرأة عند المازنى أكثر إيجابية ونموا وحركة ، وأقدر على التعبير عن أزمتها . أى أن التطور التكنيكى فى رسم الصورة مواكب لنمو حركة الواقع . كذلك تتفق صورة المرأة فى « ابراهيم الكاتب » ( شوشو ) مع ( زينب ) فى عدم محاولة تخطى حدود الطبقات الاجتماعية ، لذلك كان تعاطف ابراهيم مع شوشو دون ليلى أو مارى .

وإذا كان حوار المازنى فصيحا فى مجموعه ، فإننا نجده ينحو نحو ( العامية ) عندما يذهب ابراهيم إلى الريف ويخاطب الشخصيات الفقيرة مثل أحمد الميت وفاطمة الخادمة ونجية - الأخت الرجعية ، ولعل فى هذا إيماءة واعية من المؤلف بأنهم أدنى من الشخصيات الرئيسية حتى فى طريقة المعالجة الفنية . وعلى هذا يصبح الإطار الرومانسى والأسلوب الفصيح أداتين للتعبير عن الشخصيات البرجوازية فى الرواية ، بينما تكون الرؤية الواقعية والحوار العامى وسيلتين للتعبير عن الشخصيات الفقيرة ، وقد فطن إلى هذه الظاهرة على الراعى[٢] .

على أن الذى يختلف فيه المازنى عن هيكل هو موقف كليهما من طبيعة الريف . فإذا كان وصف الطبيعة والتغنى بجمال الريف المصرى أحد محاور الرواية

---

( ١ ) إبراهيم الكاتب ص ٢١٠ .

( ٢ ) على الراعى : دراسات فى الرواية العربية ط . المؤسسة المصرية ص ٩٥ .

عند هيكل[١] . لأنه كتب روايته أثناء الاعتزاز بالشخصية الوطنية قبيل ثورة ١٩١٩ ، فإن المازنى قد أخرج روايته فى فترة الغثيان والأزمة الكبرى ، أزمة الوطن والفرد ، ومن هنا كان الريف ميت - كأحمد الميت - العامل الزراعى الذى استقبله . وهو حين يبكر فى الصباح عسى أن يلهمه منظر الفجر وجمال الطبيعة « لم يفتح الله عليه بشىء من المعانى الشعرية .»

وننتهى إلى أن صورة المرأة فى « ابراهيم الكاتب » تمثل أزمة الطبقة البرجوازية وحيرتها بين أقصى النقيضين لصورة المرأة : المطحونة بقيود التقاليد ، وهذه نجدها فى المجتمعات الريفية المحافظة حيث تنعدم المؤثرات الحضارية لأحداث التغير الاجتماعى ، ثم المنطلقة إلى أقصى درجات التحرر فى المدينة حيث تموج الحركة الفكرية والاجتماعية .

ولا شك فى أن كلتيهما كانت تبحث عن الحب والسعادة وتحقيق وجودها الفردى وحريتها الذاتية بالزواج ممن تحبه وتفهمه ويحبها ويفهمها . ولكن استلاب الحرية الشخصية وضراوة التقاليد الرجعية تخنق العواطف وتضيع الحب .

وإذا كانت صورة المرأة فى « ابراهيم الكاتب » و« ابراهيم الثانى » - كما سيأتى - سلبية قلقة فهى فى « ثلاثة رجال وامرأة » (١٩٤٤) أكثر إيجابية ونشاطا ، إذ تطورت الظروف الاجتماعية بعد أن اتسع نطاق تعليم الفتاة ودخلت الجامعة وفتحت أمامها أبواب العمل وشاركت المرأة فى كثير من جوانب الحياة . ومن ثم كان الاستقلال الاقتصادى - ومايزال - العامل الفعال فى انطلاقها الاجتماعى واستقلالها العاطفى نحو تأكيد الوجود من ناحية والمساهمة فى حركة المجتمع من ناحية أخرى .

**وتصور رواية « ثلاثة رجال وامرأة » أزمة الفتاة البرجوازية لتحقيق الوجود بالبحث عن الحبيب ، إذ لم يعد كافيا أن تظفر المرأة برجل يقدر على أن يهبها الحب . وإنما المهم أن تحس إحساسا صادقا بأنه بالتمام الشق الثانى ، والمكمل الحقيقى لوجودها . لقد تحقق لها هنا ما كان يسميه المازنى فى روايته الأولى - « باختبار الوسط » - الذى يسمح للمرأة المصرية بحرية الحركة - مثل الغربية - لتختار بأرادتها من تحب . وعلى هذا فرض التطور الاجتماعى تطورا فى التناول الفنى**

---

(١) هيكل ، حياته وتراثه الأدبى : طه وادى ط . النهضة المصرية ، (١٩٦٩) ص ٨٧ .

للرواية ، وحدث مايشبه النقلة أو التحول فى فن المازنى ، إذ لم يعد البطل - الرجل - هو مركز الثقل فى العمل الفنى وإنما صارت المرأة هى المتمركزة فى دائرة الرواية .

كذلك صارت الشخصية الروائية أكثر حركة ونموا ، وهذا دليل على أن تغير النمط فى الواقع وتعديل السلوك فى الحياة كفيل بتعديل الرؤية الفنية للكاتب . لذلك تقود الخط الدرامى فى الرواية فتاتان :

محاسن البرجوازية الصغيرة وسميرة البرجوازية الغنية . وتتشابه الاثنتان فى انعدام الرعاية الأسرية حتى فى حالة وجود الأب .

أما سميرة فقد فقدت الأب الذى أوصى لها بثروته دون الأم ، فكان من الطبيعى إذن ألا يكون للأم قوامة عليها ، بينما والد محاسن مشغول عن أسرته بالعشيقة التى أنسته بيته وأهله .. وحين رأته مع العشيقة حدثت نفسها قائلة : « هذا هو الرجل الذى يزعق ويصيح ويزعم أنه يؤدبنا ويقيمنا على طريق الهدى والفضيلة ويحمينا أن نضل ونغوى .. فإذا ركبت أنا أمرًا على غير هداية بالغا مابلغ من التفه قامت القيامة ، فأين العدل هنا وأى قدوة هذه ؟ »[1]

لم تكمل محاسن تعليمها ولم تجد رعاية اجتماعية من الأسرة فكان من الطبيعى أن تسقط مع أول رجل ، بينما لاتزل سميرة لأن حركتها الواسعة أتاحت لها قدرا كبيرا من الوعى .. وإذا كان الأساس المادى قد صقل شخصية سميرة ، فإن محاسن بحثت عن العمل كسبيل لتحقيق الوجود والاستقلال العاطفى .. ومن هنا تردد عن إيمان وثقة : « لست متزوجة رجلا إلا بعد أن يعرفنى على حقيقتى بلا تمويه أو تزوير » .. لذلك لاتمارس إلا ما تعتقد ولاتفعل إلا ما تريد ، ولا أحد يفرض عليها سلوكا معينا .. تذهب مع من تحب إلى آخر الدنيا حتى ولو لم يربطها به شكل تقليدى للعلاقة ، ومن ثم لم يعد يؤثر على المرأة غنى الحبيب أو فقره ، وإنما إحساسها بضرورة الحاجة العاطفية إليه . وتصبح المرأة فى الرواية لذلك أكثر إيجابية وحركة من الرجل الذى تراه أم سميرة . « خرج ومصنوع من الجبن الطرى » .

وإذا كان هذا هو محمود أحد أبطال القصة الرجال .. فإن حمدى - الشخصية الثانية - الذى أصبح زوجا بالاسم لسميرة يقول لمحاسن : « أصبحت فى مكان

---

( ١ ) ثلاثة رجال وامرأة : المازنى ط . الدار القومية - كتب ثقافية العدد ( ١٢٧ ) ص ٩٧ .

المرأة المستعصية الكارهة النافرة » . وهذا تأكيد لما ذكرنا من أن المرأة بدأت تأخذ دوراً إيجابيا فى الواقع انعكس جانب منه فى الرواية . ولاتهدأ حركة المرأة حتى تثبت وجودها بأن تظفر بمن تحبه ، وحين تجده تتشبث به ولاتهتم بوضعه ولا ماضيه . وإنما كل ما يعنيها ألا تتركه يذهب بعد أن كافحت فى سبيل الوصول إليه .

وإذا كانت الروايتان الأوليان تدوران حول بطل فرد كشكل للتعبير الفنى فى الرواية فأنه استوجب كذلك انحياز الروايتين إلى « الناحية التحليلية » التى تحاول أن « تجيب عن فضول الإنسان نحو الإنسان »[١] وتسبر الغور فى نوع من التحليل الباطنى الذى يلج بالقارئ إلى ضمير الفرد المتحدث عن أسرار نفسه ، فيحس بلذة مضاعفة حين يشعر بتجربة حياة يعيشها مع أبطالها ، ويدرك البواعث النفسية التى تقود إلى السلوك البشرى للناس فى الرواية ، « لهذا السبب أيضا فإن الروايات يمكن أن تخفف عنا حتى لو كانت تتحدث عن أناس أشرار فهى تخلق عالما بشريا يمكن أن نفهمه »[٢]

وتتطلب التجربة الجديدة التى نلقاها فى - ثلاثة رجال وامرأة - نقلة جديدة فى التكنيك الفنى للرواية عند المازنى ، الذى لايركز اهتمامه حول البطل ويقصّ الرواية بضمير الغائب - العالم بكل شىء ( Omni Science ) . وهذا التطور فى التكنيك انعكاس صادق لرؤية الأديب للواقع كما عبرت عنه الرواية . هكذا يبدو العمل الأدبى كلا متكاملا لاينفصل شكله عن مضمونه ولا لحمته عن سداه .

من هنا فإن الرواية الأخيرة إذا كانت تمثل مرحلة أكثر نضجا فى التطور الفنى لتكنيك الرواية عند المازنى ، فإن أسلوبها أيضا أنضج من سابقتيها من حيث البعد عن الحشو الذى يقحم آراء المؤلف على الشخصيات بمناسبة ومن غير ، لأن ضمير المتكلم يزيل الحاجز بين الكاتب وبطله . كما تبعد لغة السرد والحوار عن الرصانة التى بدأ بها المازنى روائيا ، وتصفو لتصبح أكثر قدرة لعرض آراء الشخصيات وما توحى به الأحداث دون زيادة أو نقصان .

**من هنا لايحمل تراث المازنى فى الرواية خطا بيانيا لتطور أديب فحسب . بل يمثل أيضا خطا بيانيا لتطور حركة الرواية والمرأة فى المجتمع .**

---

( ١ ) تطور الرواية الحديثة : البيريس ص ٣١ .

( ٢ ) أركان القصة : م . أ . فورستر ، ص ٧٩ .

## صورة المتمردة فى الرواية التحليلية

تطور الوضع الاجتماعى للمرأة فى مصر إذ دخلت المدارس والجامعة ، وتحركت بدرجة تستوجب تنظيما جديدا لعلاقة الرجل بها ، يقوم على الفهم والحب والمساواة ، ولكن المجتمع لم يتغير بالدرجة المطلوبة . ومع أن الشخصيات المعبرة عن هذه الصورة فى الرواية كلها زوجات ، فأننا نعد الثورة فيها موجهة من المرأة - كجنس - إلى الرجل - لاكزوج - وإنما كجنس أيضا ، باعتباره مستلب حريتها ، ولايتعامل معها ككائن بشرى له إرادة يجب أن تحترم وعواطف ينبغى أن تقدر . فقد تطور معنى الحب كما يقرر بطل « ابراهيم الثانى » إذا لم يعد الحب بين سيد وجارية « فهذا ليس حبا بل عبودية لاخير فيها للجنس الإنسانى ، والحب ليس أن تهب ولاتوهب بل أن تعطى وتأخذ »[1] .

ومع هذا لم تتغير معاملة الرجل للمرأة أو نظرته إليها ، لذا نجد الصورة فى الرواية معبرة بصدق عن هذه القضية إلى حد كبير ، فى ثلاث روايات رومانسية تحليلية هى « إبراهيم الثانى » للمازنى ( ١٩٤٣ ) - « سارة » لعباس محمود العقاد (١٩٣٨) - « الرباط المقدس » لتوفيق الحكيم (١٩٤٤) .

وتمتد هذه الرؤية لنرى بعض ملامح الصورة فى « السراب » لنجيب محفوظ (١٩٤٨) وإن كانت واقعية تحليلية فأنها تدور فى نفس الإطار الفكرى .

**وهذه الروايات يجمعها بصفة عامة الطريقة التحليلية النفسية فى المعالجة الفنية للأحداث ، حيث يمزج فيها « الكاتب مع نبرة « الاعتراف » تصوير الأهواء والحياة الأسرية والاستحضار الخفى للحياة البرجوازية والحوار والسرد المتقن ، وهى إذ تصرفنا عن مختلف مظاهر الواقع ، إنما تدعونا إلى أن نعيش فى عالم العواطف »[2] .**

**ومع وحدة الموضوع وتقارب الأسلوب فإن تجربة كل أديب تحمل خصوصية معينة ، كما أن تطور الصورة فى هذه الروايات يعتبر تطورا طبيعيا للجرأة فى تناول الصورة الفنية المنعكسة عن واقع أكثر تطورا .**

---

( ١ ) إبراهيم الثانى : المازنى ص ٩٥ .

( ٢ ) تطور الرواية الحديثة : البيريس ترجمة جورج سالم ص ٩١ .

« تحية » بطلة « إبراهيم الثانى » تعبر عن هذه القضية ، لذلك لم يكن غريبا أن يهدى الكاتب الرواية « إلى كل تحية يشقى صبرها ببعلها أحيانا » . ومع أنها قد تزوجت عن حب واختيار ونالت قسطا من التعليم وعلى قدر من الذكاء والجمال ، فإن الزوج يفقد فيها ماجذبه إليها حين رآها مخطوبة لغيره أول مرة . ومع أن شخصيتها تبدو فى الرواية حية مثيرة ، فإن حركتها الدرامية تبهت بفتور عاطفتها نحو زوجها ، ويمضى الروائى مستعينا بأدوات المحلل النفسى ليشخص سر الأزمة العاطفية ، فقد تزوجت من رجل يحلم بزوجة مثل « أمه » ومن ثم اتسع الفراغ النفسى بفقد الأم – بالاضافة إلى انعدام الولد وكثرة وساوس الزوج . وكانت الأم على وعى تام بما ستخلفه من فراغ فى حياته ، لذلك أوصت تحية ان تكون له « صديقة قبل أن تكون زوجة ، ولا تقولى إنه زوجى ويعرفنى معرفتى نفسى فما داعى التكلف ؟ ، ينبغى أن تكونى له كل يوم امرأة جديدة تتصدى له وتغريه وتفتنه »[1]

ويبلغ إفلاس تحية العاطفى منتهاه عندما لاتتمثل نصيحة الأم فحسب ، بل حين « تدعو من ذوات القربى أو من بنات المعارف من الفتيات الناهدات واللآتى مازلن فى عنفوان الشباب . وكانت ترجو بهذا أن يجد بعلهاماينعشه وينشطه » . وهكذا لاتقوم الزوجة بأى دور إيجابى لإزالة البرود من حياتها،بل تشجع الزوج على النشوز ، ومن ثم زيادة شقة البعد وكثافة البرود ، وتثور نفس الزوج وهو ينشط حياته إشفاقا على زوجته ولكنه لايلبث أن يثور متسائلا : « أليس على تحية – كما علىّ – أن تعالج حل العقدة ؟ لماذا تتركنى أنفرد وحدى دونها بمعاناة هذه المشقة والأمر مشترك بينى وبينها ؟

وقال فى جواب ذلك « إنه هو الرجل وإن المرأة مازالت تنتظر أن يكون السعى من جانب الرجل ابتداء ، لأنها مازالت أضعف منه وهو أقوى منها وله السيادة والسلطان ، على الرغم من كل هذا التحرير الذى لم يحررها لأنه لم يكسبها إلى الآن ماينقصها من أسباب القوة التى للرجل »[2]

وهنا نلمس سر سلبية المرأة فى الرواية – ذلك أن الواقع لم يحرر المرأة تحريرا كاملا يكفل لها أن تكون على درجة متساوية مع الرجل ، ومن هنا كان انعكاس

---

( ١ ) إبراهيم الثانى : ص ٥٢ .
( ٢ ) إبراهيم الثانى ص ٦٩ .

الصورة معبرا عن بعض جوانب الواقع كما رآه الأديب ، ذلك أن عدم التحرر الكامل للمرأة جعلها لاتحس الأزمة بينما أحسها الرجل .

هناك إذن تناقض أحسه الكاتب بين « المثال والواقع » بالنسبة للمرأة فى الرواية ، فهى فى المثال « التى تقرر لنا آدابنا وعاداتنا لا الرجل » . هكذا يقول البطل ، أما الواقع فتقرره ميمى الشخصية النسائية الثانية فى الرواية : « ما أقوى هذه المرأة .. وهى مع ذلك مغلوبة على أمرها ومازال الرجل هو القوّام عليها »[1] .

وبناء على هذا تكون شخصية تحية أقرب إلى « البساطة والتسطح » وثورتها أدنى إلى الاحساس المبهم بالجفاء والملل دون أى محاولة للتعبير أو محاولة لرد الزوج الناشز « الذى ما استطاعت فى حياتها الطويلة معه أن تعمل شيئا على خلاف رأيه ولانازعتها نفسها أن تخالفه » .

وتلتقى « سارة » للعقاد مع رواية المازنى فى « الأسلوب التحليلى » وإن كانت فنية الرواية عند المازنى وحركتها الدرامية الواسعة قد جعلت التحليل والتعليل يختفيان فى ثناياها . أما العقاد فتغلب عليه فى الرواية نزعته العقلية وطريقته المنطقية فى الوصف .. ومن هنا تبهت الحركة الدرامية للحدث وللشخصية الروائية ويعلو عليهما صوت الروائى المحلل ، من أجل هذا لانجد فى « سارة » حكاية نامية متطورة ، وإنما مجرد أفكار وآراء عقلية تترجم إلى مواقف ذهنية تخلو من أى حركة للشخصيات .

تلتقى الروايتان أيضا فى أن « عواطف الأنثى » تحلل من جانب رجل ، ومن المنطقى لتتوائم نظرة الكاتب المثالية مع إحساسه النوعى بالسيادة أن تكون المرأة فى درجة أدنى ، من هنا كانت عند المازنى لاتحدث نفسها بأن تخالفه قط ، وعند العقاد نجدها بجوار الرجل « تطامنت فى حضنه تطامن الفرخ فى حضن أبيه وهمست تحت أذنه وهى تمسح خدها بخده : ماأسعدنى بجوارك سيدى ومولاى » .

أكثر من هذا أن العقاد يجعل بطلته مؤيدة لوجهة نظره فى عطفها على الرجل حتى إذا غدر أو خان . سارة إذن ليست شخصية إنسانية تحيا فى رواية وإنما هى نموذج للنوع ، من هنا لايعنى العقاد يرسم صورتها الإنسانية المتفردة ، وإنما تشغله صفاتها النوعية باعتبارها ممثلة للجنس فهى حزمة من أعصاب تسمى امرأة . استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلا أنوثة لأنها اكثر من امرأة واحدة فى فضائل الجنس

---

( ١ ) إبراهيم الثانى ص ١٨٣ .

وعيوبه . شغلتها جوانب الجسد قبل أن تفقه معناها .. تضل الطريق الذى تسلكه مع من تهواه ولو سلكته مرات فى النهار لأنها تلقى كل اعتمادها على صاحبها حتى لتكاد تنظر بعينيه وتمشى بقدميه »[١] .

**ونلتقى بخيط يربط تحية وسارة والزوج المتمردة فى الرباط المقدس « بتاييس » عند أناتول فرانس ( ١٨٤٤ - ١٩٢٤ ) ، فابراهيم وهمام وراهب الدين - بافنوس - كلهم يرى المرأة آثمة لا لشىء إلا لأنها لم تنصهر فيه ، أو لأنه يعجز هو أن ينصهر فيها ، ومن ثم كانت المرأة وفيّة للغريزة والطبع أكثر من وفائها للرجل الذى لايحل لها الأثم إلا معه** ، لذلك يقول « بافنوس » لتاييس إن حب محبيها الظاهرين شهوانى مثل حب الأسد للظبية ، « أما أنا فأحبك بالروح والحق ، أحبك فى الله وإلى أبد الآبدين ، والشعور الذى يكنه صدرى لك هو غيرة حقة وحب ربانى »[٢]

هكذا يبدو استبداد الرجال فى كل الآداب لمنع انطلاق المرأة وحبسها عن مزاولة حريتها ، وفى معرض تبرير ذلك يراها العقاد « وثنية لم تتدين قط » .[٣] .

بينما هى عند الحكيم ( جامحة ) ، تتحدث عن اللهو والعبث « بلهجة الواثق المتحدى بأن هذا حقها المشروع » ،[٤] لذلك تثور المرأة المتمردة فى الرباط المقدس - من أجل ملء الفراغ العاطفى فى حياتها - تثور على راهب الفكر الذى يعزل نفسه بعيدا عن حركة المجتمع وتطوره ويعيش بين الكتب لابين الناس .. « أخرج معى الآن إلى المجتمع لتعرف فى أى عصر تعيش،إنه ليدهشنى من رجل مفكر مثلك أنه مازال يحيا مع شبح الأفكار الميتة وخرافات الكتب القديمة » ..[٥]

**وتبدو صورة « المتمردة » عند الحكيم أقرب إلى طبيعة الشخصية البشرية من سابقتيها ، نحس فيها حرارة الأحياء وسماتهم من قوة وضعف** ، فهى زوجة طبيب شغل بعمله خارج البيت وبالقراءة داخله ، وقد لجأت إلى راهب الفكر الذى يعجب به زوجها لتبحث عن حل لإحساسها بالفراغ . وينغلق الراهب على ذاته وتسقط

---

( ١ ) سارة . العقاد ص ٨٣ ، ٨٨ .
( ٢ ) تاييس .. أناتول فرانس ، ترجمة أحمد الصاوى محمد - روايات الهلال سبتمبر سنة ١٩٧٠ ص ٦٤ .
( ٣ ) سارة ص ٨٤ .
( ٤ ) الرباط المقدس . الحكيم ، ط . الآداب ص ١٧٢ .
( ٥ ) الرباط المقدس ص ٢٤٧ .

الزوجة بالفعل الحقيقى أو بالقوة المتمناة . كما تدل على ذلك « كراستها الحمراء » المملوءة باعترافات جنسية صارخة . وتكون النتيجة تصدع البيت وانهيار الأسرة .

هذه الصورة للمرأة فى الرباط المقدس - أقرب إلى النموذج الأدبى . لذلك فهى تستقطب - مثل سارة - النوع الأنثوى ، ويقوى من دلالة ( الرمز ) عدم التسمية وعدم العناية بالوصف الحسى للشخصية ، لهذا فأنها تمثل تمرد الجنس على المجتمع ممثلا فى : الزوج الذى يهمل مشاعرها الإنسانية ، والمفكر الذى يتجاهل أزماتها الاجتماعية والعاطفية . وهنا تبدو الصورة الروائية رغم التجريد والرمز وثيقة الصلة بالواقع الاجتماعى الذى عكست أزمة المرأة فيه .

ومن المهم أن نشير إلى أن الحكيم قد شُغل بصورة راهب الفكر عن صورة المرأة مسجلا بذلك عزلة المفكر المثالى عن مجتمعه ، بينما هو - المفكر - ينادى فى الرواية بأن صوت الدين قد خفت لدى المرأة وعلى المفكر أن يقوم بإيقاظ صوت الضمير لديها . لذلك نتعاطف مع راهب الدين بافنوس عند أناتول فرانس ، ولانتعاطف مع راهب الفكر المعتزل عند الحكيم ، ذلك أن الأول يحمل سمات البشر ويعيش بينهم ، ونحس أن سلوكه يمكن أن يبرر ، حتى عند سقوطه الاخلاقى ، ومحاولته أن يستر نزواته بمسوح القداسة ، فحين يمسك بافنوس بقنينته الجميلة وبضمها إلى صدره ضمة طويلة يصيح بصوت كالرعد القاصف فى من ثاروا عليه لأنه انتزعها منهم : « أيها الفجار لاتحاولوا أن تخطفوا الحمامة من نسر الرب »[1] .

أما راهب الفكر فقد عزل نفسه عن المجتمع ، وعجز عن هداية المرأة لانعزاله عن الحياة التى يعيشها بعقله وفكره المجرد ولايمارسها مع البشر ، وكانت نتيجة ذلك الاعتزال أن سقطت المرأة وضاعت بعيدا عن مسرح الأحداث ، ولسنا على يقين من صدق ماقاله الراهب فى نهاية الرواية من أنه ثاب إلى رشده ليواجه الحقائق بنور المثل العليا .

ويلاحظ عند الحكيم التصميم المحكم لأحداث الرواية ، حتى لاتتوه منه القضيةالتى يناقشها ويحللها حيث يسجل فى الرواية تمرد المرأة على الواقع الذى تعيشه بين زوج شغل عنها ، ومفكر عزل نفسه عن الحياة .

وقد أبدع الحكيم فى رسم الصورة الفنية للمرأة بحيث بدت شخصيتها نامية

( ١ ) تاييس : ص ١٠٥ .

إيجابية لاترضخ للظلم ولاتفى إلا لطبعها الغريزى ، من هنا تمضى - مثل سارة - لايعصمها دين أو فكر أو قيم اجتماعية ، لتحقق وجودها كما تريد .

وإذا كان الحكيم قد أجاد فى تقديم صورة المرأة - وفى تصميم بناء الرواية وأبدع فى الحوار الفصيح الذى استخدمه بطريقة فنية - فإنه لم يستغل بدرجة كافية الصورة التى استوحاها عن « تاييس » ، ولم يحاول أن يعطى ( الأسطورة القديمة ) معنى جديدا من وجهة نظر معاصرة . بينما استطاع أناتول فرانس أن يستغل سحر الأسطورة ليجعلها خلفية لقصة إنسانية تسمو على الزمان والمكان . ومن هنا تفهم الأسطورة « على أنها نداء للعمل أو دعوة إلى أن نتجاوز حدودنا ، وأنها ذلك الذى يقول عنه بودلير فى وصفه لفن « دولاكروا » . درس تربوى فى العظمة »[1]

**وقبل أن ننهى الحديث عن صورة المرأة المتمردة فى الرواية التحليلية على الرجل ، نضيف إلى هذه الصور صورة « رباب » فى « السراب » لنجيب محفوظ (١٩٤٨)[2] لأنها تعالج نفس القضية وإن كانت تنحو نحو التحليل الواقعى .**

وإذا كانت الأم هى سر الأزمة العاطفية فى « ابراهيم الثانى » فإنها سر « العجز الجنسى » عند كامل رؤبة . والتحام « النموذج » بالواقع فى شخصية « رباب » هو الشىء الجديد هنا ، لذلك لم تعد مسطحة مثل تحية فى ابراهيم الثانى ، أو نمطية لنموذج مجرد كما فى سارة ، وليست غير مقنعة بطريقة كافية كما فى ناشزة الرباط المقدس ، وإنما نجد شخصية إنسانية تحمل بعض سمو البشر وضعفهم .

والجديد هنا أيضا أن الكاتب يقدمها تلميذة ثم عاملة .. فهو يرقب التطور الاجتماعى للمرأة ويسجل حركته . لقد كان من الممكن أن تدل أى امرأة على القضية ، ولكنه هنا يسجل حركة الواقع ، ويؤكد تعاطفه مع المرأة العاملة - التى لم تعد صورة جديدة فى المجتمع ، وإنما الجديد هو أن يدخل هذا النموذج - للمرأة المتعلمة العاملة - عالم الرواية ، فليست بطلة الرواية امرأة ناقصة إدراك أو تحرر - وإنما هى إنسان حر السلوك داخل البيت وخارجه . وحين تحاول الأم - التى كانت تمثل كل شىء فى حياة ابنها حتى أفسدته بحنانها - أن تطلب من كامل أن يحد من

---

( ١ ) ماركسية القرن العشرين : روجيه جارودى - ترجمة نزيه الحكيم ص ١١٢ .

( ٢ ) يبدو أن هذه الرواية كتبت حوالى سنة ١٩٤٥ فعادل كامل يذكر فى مقدمة « مليم الأكبر » أنها دخلت مع روايته مسابقة مجمع اللغة العربية ورفضتها لأسباب غير فنية .

خروج زوجته إلى الخارج ، يرد عليها باقتضاب : « أنسيت أن زوجتى موظفة » ؟[١]

والزوج نفسه حين يطلب من زوجته ترك العمل تقاطعه .. « إذا كنت لاتثق بى فالأولى أن أغادر بيتك » لم يعد العمل إذن بالنسبة للمرأة شيئا كماليا ، وإنما هو « ضرورة » لتحقيق الوجود وممارسة الحرية ، ولم يعد ثمة اعتراض عليه ، ولا على مايتبعه من التحرر الكامل للمرأة .

و « رباب » شخصية حية ( مقنعة ) تعامل الوسط بإيجابية ووضوح ، وأزمتها ليست أزمة عاطفية حالمة ، وإنما هى أزمة واقعية ، فقد تزوجت من رجل اعتاد حين يكون مع المرأة أن تكون مالكة الزمام وقائدة الركب ، وحين كان عليه أن يأخذ زمام المبادرة زوجا مع امرأة يسقط ، « ولايخط فى سفر الزواج الضخم حرفا واحدا » .

أثناء هذه الأزمة يأتى ابن خالتها - الطبيب من دراسته بالخارج - الذى كان على علاقة عاطفية معها قبل سفره ، ولذلك فقد كان من السهولة أن ينجذب كلاهما إلى الآخر .. وتحمل رباب من العشيق وتموت أثناء إسقاط الجنين .

والذى نريد أن نؤكده هنا : أن حضور الدكتور أمين من الخارج فى هذه اللحظة من الرواية ليس مصادفة قدرية ساذجة وإنما « مصادفة فنية » مقصودة يترتب عليها تطور أحداث الرواية ، كذلك موت رباب اثناء العملية الجراحية ليس رغبة من المؤلف فى « الوصف الميلودرامى » غاية فى حد ذاته ، وإنما تعبير عن الوجه المأسوى للأزمة ، فالكاتب يريد أن يعمق الاحساس بمأساة تفسخ القيم الاجتماعية فى المجتمع بأكثر من دليل ، حيث كامل ثمرة مرة لفساد الأب وتدليل الأم ورباب ضحية هذه الثمرة المرة .

### الاغتراب وأزمة الرومانسية

تواكب حركة المذاهب الأدبية الإطار الفكرى للمجتمع ، ذلك أنه مع أزمة الطبقة البرجوازية وعمق إحساس مفكريها بالضياع وفنانيها بالاغتراب كانت الرحلة بعيدا عن الواقع لازمة ضرورية للرومانسى الحزين ، الذى أنبتت صلته بمجتمعه المثقل بالضغوط والسلبيات التى تحول دون سعادة البشر ، وسنجد الصورة الرومانسية للمرأة هنا تحمل أجنة الاتجاه الواقعى فى الرواية ، وتمزج بين الإطار الرومانسى الذى يهيم فى إطار الفرد ويصور عواطفه ونزعاته وتطلعه إلى

( ١ ) السراب : ص ٢٤٩ .

السعادة المحروم منها ، وبين واقعية التناول والوصف لبعض المواقف الجزئية فى الرواية ، وتعبر صورة المغتربة « مس إيفانس » عن ذلك بصدق فى رواية « نداء المجهول » لمحمود تيمور ( ١٩٤٠ ) .

وأول مانلحظه هو الاغتراب عن الوطن ، والنموذج المحلى ، الذى يجسم التجربة تعبيرا – غير واع – عن عدم القدرة على التكيّف مع الواقع . ومن ثم كان الاغتراب والبحث عن نموذج « غريب » وواقع « بعيد » يحملان مضمون التجربة ، وصورة المرأة – مس إيفانس – تعبر عن أزمة الروائى الرومانسى وعجزه عن التعامل مع واقعه ، فهى تفضل العزلة واجتناب الواقع بعد أن أودعت قلبها دنيا الناس فردته إليها جريحا مطعونا ، إثر تجربة عاطفية فاشلة ، لذلك تفضل العزلة ، ظنا منها أن ذلك ينجيها من شرور البشر وآثام المجتمع ، وتوطن نفسها على « أن التبتل يروض نفوسنا فتنقشع عنها غشاوتها ، ومن ثم نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته » .

وتنقل المرأة – إلى بقية نزلاء الفندق – حب الرحلة عن الواقع والبحث عن المجهول وتصحبهم : الراوى – الشيخ عاد صاحب الفندق – مجاعص دليل الرحلة ، فى رحلة شاقة أشبه برحلات « الصوفية » لتطهير الجسد حتى تصل الروح إلى سر الحقيقة وتدرك « نداء المجهول » الذى قد تنطوى عليه قصة ذلك المعتزل يوسف الصافى – فى قصره المسحور التاريخى – لعلها تجد شيئا تتعزى به عما حرمته إياها الأقدار .

وبعد سلسلة طويلة من الآلام والمشاق المادية تبحث مس إيفانس عن السعادة الروحية بعد أن يئست من السعادة المادية ، وبعد أن يصل المؤلف ببطلته إلى القصر المسحور ، مع الراوى والشيخ عاد بعد أن مات مجاعص ، وبمجرد أن يتم اللقاء الأول بين يوسف الصافى ومس إيفانس نلقى موقفا مشابها لموقف « مشيلينا » من « بريسكا الحفيدة » فى مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم .. إذ يعتقد كلاهما أن من يراها هى الحبيبة التى أحبها من قبل . ذلك أنه رغم اختلاف الصور المادية للبشر ، فإن العواطف المشتركة والأرواح الهائمة فى بحثها عن الحب لاتعترف بالجسد بل بالروح . ومن هنا تتعلق مس إيفانس بيوسف كما تعلقت بريسكا الحفيدة بمشيلينا. وتهرب مس إيفانس من الرفاق ، لتؤكد « أن الناس كلهم مزاج واحد وشعور واحد .

إن طبيعتنا البشرية تسير وفق قانون واحد هو أن القلب لايخطىء خطأ العين »[1]

وتنمو صورة المرأة فى الرواية – أثناء بحثها الدائب المثير عن المجهول – نموا فنيا وتبعث فى الرواية نبض الحياة وتثرى حركتها الدرامية . إن الحياة لاتحيا بدون البشر كذلك الرواية لاتحيا بغير الشخصيات الحية النشطة . فالرواية بالدرجة الأولى فن الشخصية . لذلك يحرك المؤلف الشخصيات فى الرواية بناء على تخطيط فلسفى محكم ، بطريقة فنية تواكب حركة الشخصية فى الرواية ودورها فى تحريك الحدث ، أو تنمية المضمون الذى تعبر عنه الحبكة دراميا ، وهناك أيضًا الحوار الموجز الذى لايكثر الكاتب من استخدامه ، وإن استخدمه فباقتصاد يكاد يقترب من ايجاز الشعر ورمزيته .

وعلى قدر براعة المؤلف فى تقديم صورة الشخصية – فى محاولة بحثها عن السعادة فى عالم روحى بعيدا عن الواقع – بطريقة نامية ، نكتشف فيها عند كل موقف جانبا جديدا ، نجده أيضا ينجح فى استخدام التشويق عنصرا فنيا يحرك البطلة والقارىء للبحث عن المجهول « المادى » الذى يحتويه سر القصر ، « والروحى » الذى تحتويه نفوسنا ، حيث الناس كلهم مزاج واحد وشعور واحد ، توحد بينهم العلاقات الروحية العاطفية أكثر مما توحد الصلات الجسدية المادية .

**وما أشرنا إليه من نواحى امتياز هذه الرواية يكاد يجعلها فلتة فى إنتاج تيمور الروائى خلال هذه المرحلة .**

والذى نحرص على أن نؤكده هو أن الإطار الرومانسى لاغتراب المرأة عن الواقع يعكس ضيق الرومانسى به ، ومن ثم أزمة الرومانسية كمذهب أدبى ، يضيق عن الوفاء بالتعبير عن العلاقات الاجتماعية الجديدة ، كما أن الاتجاه الرومانسى – المأزوم – بدأ يحمل بعض سمات المذهب الجديد ( الواقعى ) .. نلمس هذه الواقعية فى تصوير شخصية الاستاذ كنعان ومجاعص دليل الرحلة . كما نلمسها فى تصوير بعض المواقف مثل ماحدث للشخصيات فى الفندق وفى طريق الرحلة إلى القصر . وباختصار تحتفظ صورة البطلة ( المأزومة ) المتبرمة بالواقع لنفسها بالإطار الرومانسى المشبوب ، بينما يبقى لمعظم ماتبقى من أحداث الرواية الإطار الواقعى فى المعالجة .

---

( ١ ) نداء المجهول : ص ١٤٣ .

ونتتهى من هذا إلى أن المحور الأول الذى استوعب صورة المرأة فى الرواية الرومانسية هو صورة الباحثة عن حريتها الذاتية . وكان هذا البحث شاحبًا فى بداية تاريخ الرواية إلا أن صورته بدأت تقوى وتشتد حتى أفلست الرومانسية بتقديمها « لصورة المغتربة » عن الواقع وكان هذا نهاية الرومانسية ، واستشرافا لمرحلة جديدة واقعية . وهكذا لايمكن أن يقرأ الأدب بمعزل عن إطاره الاجتماعى ، وإنما على أساس أنه جزء من كتاب زمنه ولبنة من بنية واقعه .

## ثانيا : صورة المتمردة على التفاوت الطبقى

استخدام الروائيون الرواد صورة المرأة أداة فنية للتعبير عن الأزمات التى يتعرض لها البشر نتيجة سوء توزيع الثروة الاقتصادية ، ذلك أن المجتمع كما قيل عنه ، كان مجتمع الأغنياء الذين تتمركز فى أيديهم مصادر الثروة ومراكز السلطة . ولكن كانت هناك شريحة تمثل جناحا جديدا فى البرجوازية الصغيرة تشرئب بما أوتيت من قدرة ومعرفة إلى أن تنال نصيبا فى مراكز السلطة ومصادر الثروة . وإلى هذه الفئة ينتمى أكثر الأدباء والمفكرين ، وهى التى تحمل الأزمة ويطحنها الصراع ، لأنها المحافظة على المثل والمتمسكة بالمصالح : فالأغنياء يرون أنهم بمالهم وثرواتهم أكبر من أى مبدأ ، والمحرومون يرون أنفسهم أدنى من أن يتمسكوا بمبدأ أو يكون لهم هدف سام فى الحياة ، بينما يصارع أبناء الطبقة الوسطى من أجل المال والمبدأ .

وقد انحصرت الأزمة فى هذه الفئة المتوسطة ، التى تجاهد فى طريق صخرى لتحقق لنفسها الوجود . حتى إذا ماوصلت بالعلم والعمل إلى مجال العلاقات الاجتماعية وأرادت ان تمارس حياتها بالتعامل مع الوسيط رُدت أو ارتدت عنه مأزومة محرومة نتيجة للجدار السميك الذى يعزل الطبقات الاجتماعية ويفرق بين البشر على أساس الثروة المادية . ومن هنا كان **التفاوت الطبقى أحد المحاور الأساسية المشكلة لأزمة الناس فى الواقع وفى الرواية** .. وصورة المرأة بما تمتاز به من حساسية مرهفة على الإيحاء والتعبير وظفت فى الرواية لتعكس هذه الأزمة . ومن أهم الروايات التى تناولتها : ثريا : عيسى عبيد (١٩٢٢) – حواء بلا آدم ؛ محمود طاهر لاشين (١٩٣٤) – دعاء الكروان : طه حسين (١٩٤٣) سلوى فى مهب الريح : محمود تيمور (١٩٤٣) .

وأول محاولة لرسم إطار لهذه القضية – من خلال صورة المتمردة على سوء الوضع الطبقى متطلعة إلى مستوى اجتماعى أحسن ، وإن ضحت فى سبيل ذلك بالمحبوب وتقاليد الوسط – تحمل سذاجة البداية الفنية ، هى ( ثريا ) بطلة رواية « عيسى عبيد » التى ترفض الزواج من حبيبها « وديع نعوم » وتنطلق عابثة لتتعلق بثرى تركى مسلم ، تضحى بكل شىء من أجل الظفر به ، تغير دينها وتهجر وطنها ،

وتضحى بحبيبها غير مبالية بجراحه العاطفية لتحقيق حلمها فى زوج غنى .

ولاشك أن الضياع الذى احتوى البطل والاغتراب الذى أصاب البطلة نتيجة سوء الأوضاع الطبقية ، هو الذى أعجز المؤلف عن أن يجد نهاية مقنعة لروايته . وصورة المرأة فى هذه الرواية باهتة . تعجز عن اقناعنا فنيا بالقضية التى تصدت لها الرواية . ولعل ذلك راجع إلى انشغال المؤلف بمشكلة البطل وليس بضياع البطلة التى جعلها الفقر تفقد كل قدرة على الاستمرار السوى بفقد الحب والدين والوطن - أى كل المقدسات التى تجعل من الكائن الحى إنسانا . كل هذا فجره المؤلف - ببساطة ، وركزه بعمق ، تعبيرا عن أزمة الفقر فى حياة المرأة . ولكنه لم يتعمق شخصية ثريا بما فيه الكافية حتى تبرز بطريقة فنية مايريد أن يعبر عنه من خلال تقديمه لصورتها فى الرواية .

لكن قضية التفاوت بين الطبقات وماتؤدى إليه من تمزق وصراع تنمو بنمو الرواية فنيا لتعكس آثار التخمة الاقتصادية وتمركز أسباب الوجاهة الاجتماعية فى يد القطاع الارستقراطى من البرجوازية ، وتمثل حواء فى « **حواء بلا آدم** » وآمنة فى « **دعاء الكروان** » وسلوى فى « **سلوى فى مهب الريح** » أزمة المرأة والمجتمع من جراء التفاوت الطبقى وما يترتب عليه من مشكلات عاطفية واجتماعية .

أما «حواء» فهى فتاة مقطوعة الأهل إلا من جدة عجوز ( رباط عاطفى بالبيئة ) تعيش فى عالم الجن ، والحاج إمام والشيخ درويش ونجية الخادمة الجاهلة . كل هذا يوحى بجو من التخلف والغيبيات تعيش فيه . وقد استطاعت بذكائها رغم الفقر أن تصبح مدرسة وأن ترشح لبعثة إلى الخارج ، لكن البعثة تستأثر بها زميلة غنية دونها ذكاء ، وبدلا من أن يعبر المؤلف عن أزمتها فى هذا الموقف بطريقة فنية نجده يلجأ إلى وسيلة ساذجة وهى ( الخطاب ) تتحدث فيه البطلة بطريقة مباشرة إلى صديقة لها ومما جاء فيه :

« إنهم فضلوها ياعزيزتى لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا ، طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ أيضا ، أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحتفظ بمستوانا ، فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها وكلما تقدمنا بمجهودنا أخرونا .. »[1]

**أزمة حواء ليست أزمة فرد وإنما هى أزمة طبقة فى عصر كانت فيه قرى**

---

( ١ ) حواء بلا آدم : عيسى عبيد ، ط . مطبعة الاعتماد بالقاهرة ص ٤٧ .

« لو جمعت كل ما عند أهلها لا تجديه يتجاوز جنيها واحدا » . وقد أوضح المؤلف فى الرواية صراحة أن لا جدوى من الثورة على هذه الطبقة ، التى تخنق من دونها وتسلبها حقوقها : « عزيزتى . قد نذبح وتسلخ جلودنا فى مجزرة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فكرة ، ولكن لن نكون معصبى الأعين كالبهائم بل نسمع ونرى وفى هذا تسلية لنا . »

مجرد الإحساس بالظلم إذن هو الشجاعة السلبية فى نظر البطلة ، ولعلها كانت على وعى بأن الإحساس بالظلم بداية للثورة عليه ، وهذا يتفق وما ذهب إليه حسن محمود فى تقديمه للرواية من أن « الشقاء الاجتماعى لم يبلغ فى هذا البلد حداً يدفع إلى اليأس والتمرد ، أو هو بلغ هذا الحد ولكن البركان لا يزال ساكنا » .[1]

وكما وقف الفقر حائلا دون مواصلة التعليم حال أيضا دون تحقيق السعادة العاطفية ، إذ أحبت رمزى – خريج الجامعة ابن اللواء نظيم باشا . وكانت تراه بعين العقل « لا يخلو من سفسطة الطبقة التى هو منها .» ومع ذلك تتعلق به وتستسلم لقبلاته وأحضانه ظنًا منها أن هذا يجعله يتمسك بها ، ولكنها تستيقظ على حقيقة أوهامها حين يصحبها مرة إلى بيتها وتزداد إحساسا بحقارة بيتها ومن فيه . وهى هنا تشبه (سلوى) فى رواية محمود تيمور كلتاهما يعيش جسدها فى حى شعبى وبيت متواضع ، ولكن خيالها يحلّق بعيدا حول قصور الأغنياء ، حيث أدخلتا نفسيهما وفرضتا وجودهما فى بيئة تختلف عنها فى وضعها الاجتماعى وقيمها الخاصة ، وهما تختلفان فى هذا عن آمنة فى دعاء الكروان التى تعاشر ابنة المأمور وتسابقها العلم فتسبقها ومع ذلك تدرك حدود وضعها الطبقى فلا تتخطاه .

وتبلغ أزمة حواء أقصاها حين يزف رمزى إلى سعاد الثرية ابنة طبقته ، ومن ثم فقدت حواء همزة الوصل ، التى كانت تريد أن تتعلق بها لترتفع عن طبقتها التى لم يعد فى استطاعتها العودة إليها ، ففقدت كل مبرر لا ستمرار الحياة ولم يكن ثمة إلا أن « تحترق الشمعة » وتنتحر لتحقق حلم الجدة رمزا للنهاية المأساوية لحواء .

وقد جمع المؤلف فى السطور الأخيرة من الرواية كل الخيوط التى تربط شخصياتها ، إذ بينما كانت « الجدة تداعب سرورا (العفريت) فى أحلامها ، وبينما كان الحاج إمام يصمم على أن يطلب من حواء ثمن قفطان جديد له بمناسبة شفائها ، وبينما

---

(١) حواء بلا آدم : ص ١٠ .

كانت نجية تعانق طيف ابن الجزار ، كانت حواء مستلقية فى هيئة العروس تلفظ أنفاسها الأخيرة ، وفى أذنيها صوت المغنيات ينشدن لرمزى وعروسه أنشودة الزفاف . »

وهكذا تسقط البطلة المأزومة لتثبت استحالة اختراق الحاجز الطبقى ، بينما استمرت فى نفس اللحظة العلاقة فى إطار الحدود الطبقية حيث يتزوج رمزى سعاد .. ونجية الخادمة ابن الجزار ، وبموت البطلة ماديا تكون قد استنفذت من المؤلف كل ما كان يريد أن يقوله فكريا وأن يعبر عنه فنيا من خلال صورتها . حيث أن « الفرصة أفلتت والحب خاب والقلب شاب وهرم ولم يفلح فى التصابى . إن اثنتين وثلاثين سنة قضيتها فى رجولة زائفة أقامت بينى وبين الحياة مثل سور الصين ، لا حول لى الآن على القفز منه حيث الجميع يمرحن »[1] .

وقد نجح المؤلف لا فى التعبير الفنى عن شخصيته الرئيسية فحسب ، بل بما وفر للرواية أيضا من بُعد عن التقرير السردى ، واستخدام للتحليل النفسى بقدر ما ، واستعمال للرمز الساذج فى حلم الجدة باحتراق الشمعة ، ودلالة سكان الحى على المستوى الاجتماعى والفكرى الذى تعيش فيه حواء ، كما أنه جعل السرد بالفصحى والحوار بالعامية .

ومن المؤسف أن هذه الرواية هى العمل الروائى الوحيد فى تراث ذلك المهندس الفنان والمثقف الهاوى الذى ألزم نفسه فى كل ما كتب بأن يجعل أدبه فى الرواية والقصة القصيرة ، ميدانا لتصوير أزمات المجتمع وسلبياته .

أما آمنة فى دعاء الكروان فأنها قد عاشت أزمتين متصلتين : الأولى سببت تشردها الاجتماعى ، والثانية أحدثت ضياعها العاطفى ، أما الأزمة الأولى فتشكلها التقاليد والعرف البالى . الذى قضى على ثلاث حرائر أن يتشردن فى الآفاق بسبب جريرة أب فاسق ، ويُصوِّر هذا العرف فى سيف الخال ناصر ، الشيطان الذى قتل هنادى . وهذه الحادثة توحى بقدر من السخرية من بعض القيم الموروثة التى تشكل حياتنا دون أن نشجبها .

أما الثانية فهى سوء الوضع الاقتصادى وما استتبعه من عبودية للطبقة الوسطى ، وآمنة تعى ذلك جيدا حين تذكر « ومضت أيام قليلة ولكنها ثقيلة كانت أمنا

---

(١) حواء بلا آدم ص ١٢٩ .

تدور فيها بنفسها وبنا على البيوت تعرض نفسها وتعرضنا للخدمة ، كما تعرض الإماء على السادة . »[١]

ولاشك أن هذا الإحساس بالتفاوت الطبقى هو الذى مهد لسقوط هنادى ، وبالتالى لتجسيم هذا السقوط فى صورة مأساوية .

وشخصية آمنة تتحرك على جبهات عدة تتعامل معها بخوف وحذر واشتياق وأمل ، مما أكسبها حيوية وقدرة واعية على إدارة الحركة حتى لا تسقط مثل هنادى ، **لذلك لا تفهم صورة آمنة إلا إذا حمّلناها طيف هنادى وشبح مأساتها** ، ولكن ضراوة الإحساس بالمأساة لا تفقد آمنة القدرة على الحركة أو تسلمها إلى قدرية عمياء ، كأمها التى لم تعد ترضى عنها ولا عن خالها الشيطان ، وإنما تفكر فى دم شهيدة مظلومة والجانى ما زال يمارس غوايته . وتدخل آمنة فى صراعات عدة تديرها بعقلية المنتقم الواعى وكيد الأنثى الجريحة . والمعركة التى تستوجب التأمل فى صراعها هى محاولتها لإفساد زواج « سيدتها » خديجة ابنة المأمور من المهندس الذى أعتدى على أختها الشهيدة ، فهل كان هذا إشفاقا عليها من زوج فاسد الخلق أم إيثارًا لنفسها به حتى تنتقم منه على طريقتها ؟

لذلك يتداخل فى أمرها الرغبة فى الانتقام حيث « أصبح مما لابد منه بد ، أن يكون الصراع بينه وبينى ، فليعلمن بعد وقت طويل أو قصير ، أذهب دم هنادى هدرًا أم لا يزال على هذه الأرض من هو قادر على أن يظفر له بالثأر ؟ »[٢]

كما يتداخل التطلع الطبقى متجاوزة آمنة بذلك حدود طبقتها الفقيرة لتنتمى إلى طبقة أعلى وإلى مستوى آمن وأسعد . ومما يؤكد - تطلعها الطبقى - أن سلاحها للانتقام كان « ورديا حالما » إلى حد كبير . **كان انتقامها (بالحب) الذى يطمع فى كل شىء ويرضى بأقل شىء ، بل يرضى بلا شىء ، ومن هنا بدلا من أن تمقته أو تحاول إيذاءه نراها أصبحت « عاجزة كل العجز عن أن تخلو إلى نفسها فى يقظة أو نوم . إنما هى أصبحت مصطحبة هذا الشاب إن حضر ومصطحبة هذا الشاب إن غاب . لا تهم بالخلوة إلى ضميرها حتى تجد صورته ماثلة فيه،ولا تمد عينها إلا رأت شخصه ولا تمد أذنها إلا سمعت صوته ، قد أخذ عليها الحياة من جميع**

---

( ١ ) دعاء الكروان : طه حسين . دار المعارف بمصر ص ١٧ .
( ٢ ) دعاء الكروان ص ١٣٥ .

أقطارها . وقد ذاد عنها كل شيء وكل إنسان . وذاد عنها حتى أختها تلك العزيزة وأشباحها تلك الحمراء . »[1]

وعلى هذا نرى أن آمنة كانت تهدف – واعية وإن لم تصرح – إلى أن تتجاوز بالوعي والحب حدود طبقتها ، فلما تم لها ما أرادت وأصبح « سيدها » عبدا لحبها ، وجدت أن الزواج به إن كان انتصارا لأزمتها فإنه امتهان لدم أختها ، ومن هنا جاءت النهاية المعلقة أو المفتوحة لحياتها مع المهندس ، إذ لم يقدرا على الزواج ولم يستطيعا الانفصال ، لذلك يقول لها « لقد كان من الممكن أن نفترق قبل أن يغمرنا هذا الضوء ، أما الآن فقد أصبح افتراقنا شيئا لا سبيل إليه . أليس من العجيب أن يكون هذا الضوء الذى أخذ يغمرنا شرًّا من الظلمة التى خرجنا منها ؟ إن أحدنا لن يستطيع أن يهتدى فى هذا الضوء إلا إذا قاده صاحبه . »[2]

الجزء الأول من حياة آمنة ملئ بالحركة الدرامية ، تنقلنا من مكان إلى آخر ، لنرى سمات المجتمع القبلى بأوضاعه البائسة وعُرفه الظالم ، خاصة فيما يجرى على النساء برغم اختلاف دينهن – فكلهن أبناء مجتمع وعُرف واحد – من حيث كونهن « عورة يجب أن تستر ، وحُرمة يجب أن ترعى وعرض يجب أن يصان » . ولا تبرز فيه آمنة إلا كشخصية من شخصيات الرواية وإن كانت أكثرهن وعيًا وإدراكا لمجريات الأحداث .

والرواية تنقل فيما يشبه ( التسجيل ) حياة هذا المجتمع الصعيدى وبعض تقاليده ، وانتقال المرأة والمجتمع – إلى طور جديد من أطوار الحضارة والتقدم . ولعل من أمتع ما قدمته الرواية فى هذا القسم هو تسجيلها لبعض الشخصيات الشعبية النسائية التى كانت تنقرض مثل :

زنوبة المرابية : التى تعمل بالتجارة المادية بعد أن بارت تجارتها فى دنيا الجسد .

خضرة الدلالة : تحضر للنساء الملابس وأدوات الزينة من البندر ، فتسعد الرجال بزينة نسائهم وتشقيهم بأثمانها الغالية .

نفيسة العرافة : التى لا تستريح من السعى بالرسائل والحاجات بين رجال

( ١ ) دعاء الكروان ص ١٥١ .

( ٢ ) دعاء الكروان ص ١٦٠ .

المدينة ونسائها ، وبينهم جميعا وبين الجن والعفاريت،ولا تكف عن اكتشاف الطالع و « البخت » .

ويرى على الراعى أن تلك الشخصيات « لها طرافة الشخصيات اللصوصية (Picaresque) التى نلقاها فى رواية سير فانتيس وفيلدنج وديكنز ، نلقاها فنحتج على سلوكها ونشجبه ، ولكن هذا لا يمنعنا أن نستمتع بما تعرضه علينا من حيوية وذكاء وكثير من الفكاهة »[١] .

والجزء الثانى من الرواية تنفرد به آمنة وتحتويه ليعبر عن أزمتها الخاصة الاجتماعية والعاطفية ، بأسلوب شاعرى يرضى الوجدان أكثر مما يقنع العقل . وحين نقدر للرواية مذهبها الرومانسى وأسلوبها الشاعرى سوف نغتفر لها بعض عيوب التكنيك الفنى التى وردت بها . وهذا ما اتفق عليه من تعرضوا لها بالدراسة مثل : محمد مندور فى « الميزان الجديد » وعلى الراعى فى « دراسات فى الرواية المصرية » ، إذ أن دعاء الكروان ليست رواية تسعى إلى مجرد التعبير الفنى عن حياة أشخاصها دون النظر إلى بيان ما ينفع الناس أو يضرهم من هذا التعبير ، بل هى عمل فنى يريد أن يظهر إلى جوار المتعة الأدبية الحكمة والموعظة الحسنة . وربما كان ذلك تأثير من دراسته للأدب العربى - الفصيح والشعبى - الذى لا ينسى إبراز الجانب الوعظى فى الحكايات والمقامات .

وإذا كانت ثورة آمنة على تقاليد مجتمعها ووضعها الطبقى هادئة حالمة ، فإن ثورة سلوى عند تيمور أقل وعيا وإحساسا بالكرامة وإن كانت أكثر حركة ونشاطا ، وسلوى محصلة لظروف اجتماعية سيئة انتهت بها إلى أن تعيش مع أمها الخاطئة الفقيرة ، وإن لم يكن ثمة علاقة بين الخطيئة والفقر فى حياة أمها خاصة قبل طلاقها .

وتمرد سلوى ضد وضعها الطبقى ينشأ مبكرا منذ كانت تلميذة فكونت مع طالبة سودانية اتحادا (كأن الأمر يحتاج إلى تحالف دولى ) ضد الفتيات الغنيات . وتقع فى تناقض حين تصادق برغم معاداتها الأثرياء سنية ابنه الزهيرى باشا . وسلوى تشبه حواء[٢] فى رفض كلتيهما لطبقتها ومحاولة التطلع عن طريق الحب إلى طبقة أعلى . وقد

---

( ١ ) دراسات فى الرواية المصرية ص ١٥٥ .

( ٢ ) راجع ما سبق ذكره عن رواية « حواء بلا آدم » .

اكتشفت فيها أمها هذا حين قالت لها : « أنت بعيدة الأطماع ، وهذا مثار متاعبك يجب أن تكونى قنوعا راضية بما قسم الله لك »[١]

وسلوى ممزقة بين حب ينبع من أعماق طبقتها لحمدى الموسيقى الفقير المصدور الذى تراه مثل « صعلوك فى دنيا الملوك » وبين الباشا الذى ترمز له بصورة « كبير اللصوص البحريين » ، الأول يريدها زوجا ويعطيها الحب والوفاء ، والثانى يحملها الهدايا ويركبها العربات ويفهمها أن دورها معه لن يتجاوز دور الخليلة . وأمها العريقة فى معرفة معادن الرجال تنصحها قائلة : « خذى حذرك من هؤلاء الناس ولا تغترى بما يبدون من زائف الود ، إن الباشا يحبك كما يحب السيد تابعه . إن أمثاله يعدوننا دونهم مقاما وكرامة ، وإنهم ليسمحون لأنفسهم أن يراودونا على كل شىء ، تشره إليه شهواتهم ، ولا يقيمون لشرفنا وزنا »[٢]

وبدلاً من أن تنحاز إلى إحدى الطبقتين وتفضّل إحداهما على الأخرى ، تفقد القدرة على تقرير المصير ، وتبقى كرقاص الساعة زوجاً لحمدى وعشيقة للباشا . ويدخل حمدى مصحة حلوان الصدرية ويموت الباشا ، فهل تعود إلى الفقر والبؤس بعد أن استمرأت حياة اللذة والنعيم ؟ لقد وصلت إلى نقطة اللاعودة ، لذلك سرعان ما تحولت إلى شريف زوج صديقتها سنية ، فأحست زهو انتصار الخليلة على الزوجة ، متناسية زوجها المصدور وصديقتها المخلصة . ولكن الأقدار لا تهادنها إذ تكتشف الصديقة غدرها . وينتحر شريف فى مسكنها بعد أن فقد كل شىء : الزوج والعمل والصحة . فتتحسر قائلة : « كتبت على ياربى أن أشهد مصرعى رجلين أحبنى كلاهما وأحببتهما ، إن الشؤم بذرة كامنة فى نفسى ، إننى أنفسُ سما زعافا ، وإنه لمصيبنى يوما ليودى بى ! أنا الجانية لاريب »[٣]

وتبحث عن حل للمصير البائس الذى انتهت إليه حياتها ، ولكن المؤلف المغرم بالنهايات السعيدة يجمع شمل الصديقتين من جديد عبر موقف - يأتى مصادفة - مليودرامى مكثف بالانفعالات والعواطف لتستأنف حياتها متمسحة بأعتاب سادتها . وهذه النهاية المزدحمة بالتفاصيل غير المبررة تشبه نهاية « الأطلال » (١٩٣٤) حيث يشغل المؤلف بطرافة الحكاية أو « الحدوتة » عن أن يقف عند لحظة

---

(١) سلوى فى مهب الريح : محمود تيمور ط . المطبعة النموذجية ص ٦٣ .
(٢) سلوى فى مهب الريح ص ١٩٣ .
(٣) سلوى فى مهب الريح ص ٣٥٤ .

موحية ينهى بها الرواية . ونفس العيب هو الذى جعل نهاية الرواية باهتة ، وأكد استمرار تردى سلوى وعزوفها عن العمل الشريف .

وهذه سمة مشتركة فى فن تيمور إذ يُشغل بالاستطراد فى وصف نواحى شاذة أو طريفة بالنسبة للشخصية أو الحكاية ، مما يفقد الرواية الكثير من منطق بنائها الفنّى ، الفنية ويجعل الشخصية الروائية عنده أقرب إلى الشذوذ منها إلى السواء .

كذلك تزدحم الرواية ( بالتفاصيل الكثيرة ) - التى لو اقتصر المؤلف على واحدة منها ونماها بطريقة فنية لكان فيها الكفاية عن كل هذه الثرثرة فى القص . فمثلا شخصية الأم يتكدس فى الرواية أكثر من مشهد ليدلنا على فساد أخلاقها . بينما تكشف الرواية منذ البداية أنها طلقت لنفس السبب . كذلك موقف سلوى من شريف وعلاقتها به لا تضيف جديدا إلى المغزى أو المضمون الذى نراه فى علاقاتها بالزهيرى باشا ، من هنا يبدو شكل الرواية فضفاضا مهلهلا ومضمونها فاترا ، لأن عدم وضوح الرؤية الفنية فى تشكيل التجربة وتكثيفها ، والقصور الذى جعل المؤلف يعجز عن رؤية مستقبلية جادة للطبقات الفقيرة المتطلعة : جعلا شكل الرواية مهلهلا وصورة المرأة التى تمثلها سلوى غير مقنعة فنيا ، حيث تحولت من نموذج إنسانى يستقطب شريحة اجتماعية إلى شخصية شاذة متردية .

من هنا يكون تردى سلوى ليس مرده إلى انهيارها الأخلاقى بالدرجة الأولى ، وإنما تكره الأغنياء وتستعبد نفسها لهم وترفض العمل الشريف الذى يجعل منها إنسانة سوية بين البشر . وهذا سر عدم تعاطفنا مع سلوى واقتناعنا بها ، لأن المؤلف عجز من خلالها أن يرسم (طريق المستقبل) للطبقات الفقيرة . وهذا يعنى أن المؤلف قد استطاع أن يستشف زاوية فاسدة فى المجتمع وهى التفاوت الطبقى ، ولكنه عجز بحكم نظرته الجزئية العاطفية أن يرسم طريق المستقبل أمام الطبقات الفقيرة التى تمثلها سلوى .

ومن سلبيات الرواية أيضا بالإضافة إلى ما سبق استخدام الفصحى المتقعرة فى السرد والحوار . وقد لا يحس هذا خلال السرد ، بينما يظهر بوضوح فى الحوار الذى يبدو أكثر حساسية من السرد لمنطقية الفكر وطبيعة التعبير ، ولذلك نصدم حين نسمع مثل هذا الحوار بين سلوى وفهيم :

- أظنك تسهرين فى منازل صُويحباتك وجيرانك ؟

- كلا ... بل هنا فى المنزل ، أفصّل ثيابى وأحوكها .
- حسن .. إذا أنت التى فصلت هذا الثوب الذى تلبسينه الآن وأنت التى حكته .
- الأمر كما تقول ، ولكنه ليس بثوب ممتاز ، إنه جلباب منزلى ساذج وهو فوق ذلك قديم .
- إن فى سذاجته سر جماله .[1]

فهذا الحديث المتقعر كيف يدور بين عاشقين بل بين متحدثين !!

كذلك هناك تناقضات موضوعية عدة فى الرواية ، فحمدى هو الشخص الجدير بسلوى ومع ذلك لا تراه إلا وكأنه « مومياء فرعونية » أو « صعلوك فى دنيا الملوك » ، والباشا الذى يلح المؤلف على الرمز له بصورة كبير لصوص البحر ، نراه يبدو فى صورة تناقض ذلك ، إذ يتحول إلى محسن عطوف يوزع الملابس على الفلاحين لا لشىء إلا لأن سلوى ذهبت معه إلى القرية ، وهكذا يتحول اللص الكبير إلى محسن دون مبرر فنى .

ومن غير المعقول كذلك أن تمرض سنية ابنة الزهيرى باشا الوحيدة بفقر دم ، ونجد سلوى فى الرواية تتضايق من الاعتداء على قطة وتسخط على « هؤلاء الأطفال الهمل المشردين الذين يقلقون راحة السكان ولا يرحمون الحيوان الألوف الضعيف » . وبعد هذا بصفحتين تشكو هدوء الحارة « حتى الباعة الجوالين يضنون بأصواتهم على تلك الحارة المقفرة » .

وهذا يصل بنا إلى أن بناء الرواية يقوم على مجموعة من الحوادث القدرية التى تهتم بالحكى والسرد ، وجمع التفاصيل الجزئية وحشدها دون منطقية فى تتابعها ، أو تركيز فى عرضها مما يجعل المضمون الفكرى غير مقنع . وهنا يصبح من الصعب التأكد من التزام الأديب بوجهة نظر محددة فى الفن والحياة . ولذا فإن صورة المرأة فى هذه الرواية الرومانسية وإن عبرت عن قضية التفاوت الطبقى ، فإنها لا تثير فينا الشفقة على الفقراء ولا الازدراء بالأغنياء ، وهذا نابع بالدرجة الأولى من حيرة المؤلف تجاه القوى الاجتماعية ، فلا يدرى أيناصر طبقته أم القوى الاجتماعية الجديدة التى بدأت تفرض نفسها على المجتمع وتشارك فى حركته النامية ، وهذا ما يوضح أن

---

(١) سلوى فى مهب الريح ص ٩٥ .

الأزمة التى انتهت إليها الرومانسية - كانت (أزمة فكر ) قبل أن تصبح أزمة مذهب أدبى فى التعبير .

وهكذا تبدو صورة المرأة - التى عبرت عن قضية التفاوت الطبقى - فى الرواية بصفة عامة متردية تسقط فى النهاية ، وسقوطها ليس عيبا فنيا من الروائى بقدر ما هو انعكاس لحركة الواقع وطبيعته . لقد كانت الطبقة الارستقراطية شرسة - محافظة على تقاليدها ، ولم يكن من السهل أن تتعامل مع من هم دونها وأن تنظر إليهم نظرة مساواة ، ومن ثم كان سقوط المرأة فى كل هذه الروايات تأكيدا لهذه الحقيقة الاجتماعية التاريخية ، وهنا تبدو الرواية من أقدر الفنون على تصوير الواقع وعكس حركته . كما يلاحظ على كثير من هذه الروايات الممثلة لأزمة التفاوت الطبقى أنها كانت تعكس بعض بذور الاتجاه الواقعى فى التصوير ورسم صورة المرأة .

## ثالثا : الصورة الرمزية للمرأة فى الرواية

استخدام الرمز - كأداة فنية لإثراء العمل الأدبى - قديم فى الأدب ، وعلى قدر ذكاء الأديب فى إيجاد العلاقة التى تربط بموضعه من التّجربة يكون نجاحه . وقد استخدمت الرواية الرمز أحيانا متشحة بجماله الفنى وعمقه فى التعبير عن المعنى ، لتعبر عن فكرة أبعد مما توحى به الحكاية فى الرواية .

وتكثف عودة الروح لتوفيق الحكيم (١٩٣٣) استغلال الرمز بأكثر من وسيلة ، فهناك ( الأسطورة ) التى تكون خلفية للعمل الفنى تربط الماضى بالحاضر وتنادى بمزيد من الوحدة والكفاح،لإحراز التقدم ومواصلة السير على درب الحضارة الفرعونية . إن القصة ترمز لمعنى أعمق ومغزى أبعد ، بل إن الأشخاص أداة تشكيل الحكاية يصبحون أيضا رموزاً لمعانى أخرى خارج وجودهم الفردى .

ورواية « يوميات نائب فى الأرياف » للحكيم أيضا ( ١٩٣٧ ) ثم « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى ( ١٩٤١ ) تحمل القصة فى كلتيهما كذلك رمزا لحقيقة أعمق ، وترمز الشخصيات فيهما إلى حقائق أبعد من وجودهم كشخصيات روائية . ومن اللافت أن هذه الروايات الثلاث استخدمت فيها صورة المرأة ( رمزًا للوطن ) لإبراز حقيقة فكرية يراد خلعها عليه .

**ليست أهمية عودة الروح فى أنها تكاد تكون الرواية الوحيدة التى استعانت « بالمثولوجيا » كخلفية فكرية تؤكد معنى الرمز الذى ألح عليه المؤلف فحسب ، بل إلى ما أكده كل من اسماعيل أدهم وإبراهيم ناجى ثم الكاتب الأنجليزى كولين بالى ويحيى حقى من أنها تعنى النضج الحقيقى للرواية ، وتؤذن بارتفاع القصة من مجال الوجدان وحده إلى مجال الفكر والوجدان معا ، ومن السطحية إلى العمق ، ومن الرجل إلى الإنسان ، ومن الوطن إلى العالم .[1]**

**وعودة الروح تطوير للرواية كما ظهرت عند هيكل - لا عند المازنى - وهكذا يتفق الحكيم وهيكل فى أنهما كتبا روايتهما فى فرنسا - التى يدينان لها بالفن**

---

( ١ ) راجع يحيى حقى : فجر القصة المصرية ص ١٢٢ .
إسماعيل أدهم - إبراهيم ناجى : توفيق الحكيم ط . دار سعد بمصر ص ٢٢٩ ، ٢٣١ .

والثقافة والفكر - وفى إدراك كل منهما الواعى للسمات التى تخلد بها الرواية ، ثم نسج حكاية مصرية صميمة حولها . كما يتفق الكاتبان أيضا فى أنهما يصدران عن حب عميق لشعب مصر وطبيعتها وفلاحيها .

وسنية الشخصية النسائية الرئيسية فى الرواية لها دوران :

الأول : (ظاهرى) ينبع من اشتراكها كإحدى الشخصيات النامية فى تشكيل أحداث الرواية ، وهى نبع الحب لكل أفراد « الشعب » : محسن وعبده وسليم وحتى مبروك الخادم ثم مصطفى التاجر والجار الجديد .

الثانى : (رمزى) أقرب إلى التجريد تبدو فيه رمزا للوطن .

ومحسن أول من اكتشف العلاقة بينها وبين ما توحى به من ( رمز ) حين فطن إلى أن « شعرها مقصوص على أحدث طراز ، وذهبت عيناه تتأمل نحرها العاجى غاية فى البياض ، يعلوه رأس جميل مستدير غاية فى السواد ، يلمع لمعاناً أخاذا ، كأنه قمر من الأبنوس . وخطرت لمحسن صورة يراها فى الكتاب المقرر هذا العام للتاريخ المصرى القديم صورة يحبها كثيرا .. صورة امرأة شعرها مقصوص أيضا ومستدير كالقمر الأبنوس : « إيزيس »[1].

وإذا كان محسن هو مكتشف العلاقة بين المعنى والرمز ، فإنه كان أرهف الجميع نظرة إليها كأنما هى المعبود ، أحس هذا حين حاول سليم أن يتغزل بمفاتنها الجسدية « وعندئذ شعر الفتى محسن بما يشعر به عابد ورع تقى متنسك وقد رأى أحدا يهين معبوده بكلمات بذيئة . »[2] وهو يحمل منديلها الحريرى « كما يحمل أهل السنة المصحف الشريف » . كما نجد مصطفى يسميها « إلهة الشرفة » .

وعلى هذا فقد كان المؤلف واعيا حين أكد على رمزية الصورة بين آونة وأخرى ، ولعل هذا ما جعل اسماعيل ادهم يلاحظ أن « رمزية الحكيم يشوبها شىء من الوضوح »[3] . وعلى هذا فإن سنية رمز « لإيزيس » الملكة التى جمعت أشلاء الملك « إيزوريس » بعد أن قتله « ست » إله الشر ، وقطع أوصاله وبعثرها فى كل مكان ، فحملت الصندوق ودارت تجمع الأشلاء حتى أعادت إليها الروح .

والكاتب يقدم سنية فى الرواية على أنها فتاة برجوازية جميلة نالت قدرا من

---

( ١ ) عودة الروح توفيق الحكيم ط . مكتبة الآداب بمصر جـ ١ ص ١٤٤ .

( ٢ ) عودة الروح توفيق الحكيم جـ ١ ص ٢١٦ .

( ٣ ) توفيق الحكيم : إسماعيل أدهم ص ١١٤ .

التعليم ، وحُجبت فى البيت تقرأ بعض الروايات وتعزف على البيانو . وكان محسن أول محرك لحياتها العاطفية ، وإن كان تأثيرها العاطفى فى نفسه أقوى كثيرا من تأثيره فى نفسها ، هل هذا لشاعرية فى طبعه ، حيث هوى الغناء والشعر والأدب منذ صغره أم لأنه كان ينظر إليها حتى على مستوى الحقيقة والواقع كمعبود يجب أن يقدس ؟ ثم تتاح الفرصة لكل أفراد الشعب ليظهروا عواطفهم نحوها . وهكذا تكون مصدر الحب والخلاف فى آن واحد - فكلهم يتصور نفسه مالك قلبها ويحس بالغيرة إذا ما نافسه آخر فى حبها .

ولكن الجميع يفاجئون بمحب غريب ينتزع منهم معبودتهم .. فتزول أسباب الغيرة والخلاف ويتوحدون ، كأن ( الكل فى واحد ) . وهم فى تجمعهم الجديد زال حقدهم على سنية ، حتى سليم « نسى فيها المرأة ذات الجسم المغرى والثديين البرتقاليين ، فهو لا يذكر منها الآن إلا اسما معنويا،لا يدل إلا على معبود يتألمون كلهم من أجله .»[1]

ويكون هذا الحب الفردى مقدمة لتلاقيهم على الحب الكبير وتطهيرا لنفوسهم ليكونوا جديرين بالاشتراك فى الثورة . وظهر الزعيم المنتظر الذى أحس محسن فى لحظة أن حياته يجب أن تعطى لهذا الرجل ، حيث أن « أربعة عشر مليونا من الأنفس لا تفكر إلا فى شىء واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها والذى نهض يطالب بحقها فى الحرية والحياة ، قد أخذ وسجن فى جزيرة وسط البحار » .[2]

**وهنا يظهر عيب لم يتبينه المؤلف وهو يرسم صورة « سنية » ذلك أنه كان من الأجدر وقد حملها صورة المعبود ورمز بها لإيزيس أن يجعلها تشارك فى الثورة ، خاصة والتاريخ يثبت اشتراك المرأة بدور إيجابى فيها . أو ما كان أجدره على الأقل أن يجعلها واعية بمجريات الأمور الوطنية تعبر عن موقفها من الثورة وقضية الوطن فى حديث داخل البيت مع أمها أو أبيها الطبيب الضابط الذى يتباهى بحياته العسكرية فى السودان وذكرياته الوطنية والشخصية هناك ؟ إن السياسة وخلود الوطن والثورة والوحدة والبعث ، كل هذه معان لم تدر بخلد بطلة الحكيم البتة .!**

---

( ١ ) عودة الروح جـ ١ص ١٩١ .

( ٢ ) عودة الروح جـ ٢ ص ٢٤٣ .

ومن هنا لا يتناسب ظاهر الصورة مع بُعدها الرمزى ، أما الظاهر فهو فتاة محبة متقلبة حيث « المرأة إذا أحبتْ نسيت كل شىء حتى مظاهر اللياقة » . ومن هنا كان لفظها لمحسن - الصبى - وتهالكها على حب مصطفى - الرجل . وهى تبرر تحولها بأن « ليست الفضيلة عند المرأة ألا تحب أبدا ، بل الفضيلة أن تحب حبا ساميا رجلا سامى القلب والأخلاق » .[١]

لقد أبدع الحكيم فى رسم شخصية سنية واتكأ على إبراز الجانب الإنسانى فيها وقدمها نامية تبرز بعض خصوصية الزمان والمكان اللذين عاشت فيهما . ولكنه عجز عن أن يحمّلها أى بُعد وطنى أو وجهة نظر فى الأفكار الوطنية التى حمل بها الكثيرين فى روايته من مصريين وأجانب .

وإذا كانت سنية شخصية بشرية تعيش فى الرواية لم يقدم المؤلف أى رؤية سياسية لها كأنما هى حقا المعبود لا يُسال عما يفعل وهم يسألون ، يعبده الجميع ولا يعبد أحدا ، فإن توفيق الحكيم قد تعمد توضيح رأى تقدمى لها فى الاقتصاد حين جعلها تسخر من مصطفى الذى ترك تجارته بالمحلة الكبرى ليقيم فى القاهرة باحثًا عن وظيفة ويترك تجارة أبيه « للخواجة كازولى » ، وتتهمه بأنه « من الوارثين العاطلين اللى بقرأ عنهم فى الكتب » . وتسخر منه فى لهجة غضب وازدراء : « حضرتك طالب وظيفة وكمان عايز تخطبنى » ؟! .

لذلك نجده بعدها « ولأول مرة أحس احتقاره لنفسه ودب فيه فجأة شىء من القوة والعزم ولمعت عيناه . وكأن حجابا من الغمام انقشع عن بصره . فرأى الحقائق واضحة وإذا هو يقول لنفسه :

« أما أنا مغفل صحيح !.. وظيفة بعشرة جنيه !.. مع أن المحل لو اعتنى به يكسبنى على الأقل ١٠٠ جنيه شهرى !»[٢]

بهذا يقدم النموذج البشرى ما يمكن أن يساعد على إيجاد وجه شبه بينه وبين الرمز المستخدم له . وهنا نؤكد على كون سنية رمزا لمصر تصيح بأبنائها « ياللعار وطنى يترك محل تجارته لأجنبى يحتله » ، وتوقظ فيهم الإحساس بأهمية الاستقلال الاقتصادى .

ويقوى معنى الرمز فى صورة سنية الدفاع الحار الذى تديره أكثر من شخصية فى

---

( ١ ) عودة الروح جـ ٢ ص ١٦٤ .

( ٢ ) عودة الروح جـ ٢ ص ٢٢٧ ، ص ٢٢٩ .

الرواية ، مثل « فوكيه » عالم الآثار الفرنسي والفلاحين فى قرية محسن ، وأبناء الشعب مسلمين ومسيحيين كما شاهدهم فى القطار ، وخال مصطفى الذى يسخر منه لإهماله محل والده .

والروائى يحاول أن يستعلى بشخصية مصر فوق الأتراك والبدو : « ثق يامستر « بلاك » أن الفاسد من هذه الأخلاق ليس من مصر ، بل أدخلته أمم أخرى كالبدو أو الأتراك ، ومع ذلك فلا يؤثر هذا فى الجوهر الموجود دائما »[١]

وسنية ليست هى الرمز الوحيد فى الرواية ، بل هناك أيضا شخصية الزعيم الذى يرمز له « بأيزوريس » ، والكاتب حين عبر عن حاجة مصر إليه ، وحين تحدث عنه أثناء الثورة قدمه مجردا ليكون أعمق فى رمزيته ، وليسهل إيجاد وجه شبه بينه وبين الرمز ، « الرجل الذى يعبر عن إحساسها والذى نهض يطالب بحقها فى الحرية والحياة قد أخذ وسجن ونفى فى جزيرة وسط البحار » كذلك « أزوريس » الذى نزل يصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور أخذ وسجن فى صندوق ونفى مقطعا أربا فى أعماق البحار » .[٢]

بل إن محسن نفسه لا يخلو من رمز فهو « حوريس » الذى أشار إليه فى الفقرة المقتبسة من « كتاب الموتى » على صدر الجزء الثانى من الرواية :

انهض ... انهض يا « أزوريس »
أنا ولدك « حوريس »
جئت أعيد إليك الحياة
لم يزل لك قلبك الحقيقى
قلبك الماضى . . . . . .

ولعل فى هذا بعض ما يبرر سر اهتمام المؤلف بشخصية محسن .

وحين تبلغ الأحداث الروائية أقصى تطور لها يكون الظاهر والباطن ، الحقيقة والرمز ، قد وصلا إلى نقطة الكمال . وتتكثف فى لحظة تنويرية شاملة كل النهايات السعيدة ، إذ يتفق يوم عودة الزعيم المنفى إلى وطنه مع زواج سنية ومصطفى وخروج محسن وبقية « الشعب » من السجن . وبذلك تكون قد تمت المعجزة التى جمعت

---

( ١ ) عودة الروح جـ ٢ ص ٥٧ .
( ٢ ) عودة الروح جـ ٢ ص ٢٤٣ .

الشعب ووحدته وردت إليه الروح من جديد ، مما يؤكد أن «أمة أتت فى فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام لن تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى أو معجزات» .[١]

وعلى هذا لا تحمل الحكاية وحدها معنى رمزيا بل الشخصيات أيضا ، وأغنى هذه الشخصيات بالعطاء الرمزى شخصية سنية ، جعلها المؤلف رمزا للوطن المعبود يكون دافعا للغاية ومحركا لهمة الشعب المتماسك المتجانس المستعد للتضحيات .

والمؤلف يتجاوز بالوصف الصورة الفردية الخاصة إلى السمة الوطنية لها ، ذلك أن الحكيم تناولها بأسلوب عاشق حقيقى لا يرى الحب عاطفة بل عبادة ، وزاد من عذوبة الصورة الخيال الرومانسى الحالم الذى غلفها به .

والمؤلف يتجاوز بوصفها الصورة الفردية الخاصة إلى السمة الوطنية العامة ويجعلها تستقطب الصفات العامة لنساء مصر ، شأن كل رومانسى يتغنى بالطابع المحلى لقومه . وهو يقدمها فى أول الرواية على أنها فتاة فى السابعة عشرة من عمرها أى تكبر محسن بعامين فقط . ومع هذا «فقد كانت أربط جأشا . وكانت المرأة فى كل ترعرعها الجسمى والمعنوى ، وإن هى أحيانا خفضت أهدابها الطويلة الجميلة وهى تكلم محسن وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية فى الأنوثة ، ومنعت عينيها من إطلاق النظر إلا فى أدب وخفر وتحفظ ، فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع ، لعله أرق سحر تمتاز به المصرية . والحقيقة أن المصرية أمهر امرأة تدرك بالغريزة ما فى النظرة الواحدة من وقع وتأثير ، لذا هى لا تنظر إلى محدثها كثيرا ولا تبخس نظراتها ولا تلقيها جزافا كما تفعل الغربية الجريئة النزقة ، بل إنها تحتفظ بنظراتها بين أهدابها المرخاة كما يحفظ السيف فى الغمد ، إلى أن تحين الساعة المطلوبة فترفع رأسها وترشق نظرة واحدة تكون هى كل شىء .»[٢]

والمؤلف – كعاشق معجب بالصورة – يقدمها من أكثر من زاوية ، فيصفها بعين محسن العابد المثالى ، وبرؤية عبده المحب الحالم ، ومن وجهة نظر سليم العاشق المعجب بجمال الجسد «وما به من نهود صلاة النبى أحسن برتقال صغير على أمه .» ومن خلال رأى مصطفى المحب الواقعى . وكأن المؤلف أحس أن وجهات النظر هذه غير كافية ، فألقى أوصافه التقريرية عنها التى لم يحملها أحدا ، ونثرها خلال السرد .

---

(١) عودة الروح جـ ٢ ص ٢٤٠ .

(٢) عودة الروح جـ ١ ص ١٤١ .

مهما يكن من أمر فإن صورة المرأة التى تمثلها سنية فى عودة الروح ، تعبر فى الظاهر عن سمات فتاة الطبقة الوسطى لعصرها من ناحية ومن ناحية أخرى للوطن المعبود الذى يحرك الشعب ويدفعه إلى النضال . من أجل هذا نستطيع أن نفهم لم صدر المؤلف الجزئين بقطع من « نشيد الموتى » ، إنها تنقل القارئ من عالم الواقع إلى عالم الأساطير وتكون بمثابة الموسيقى أو غناء الجوقة اليونانية مما يسبق حركة الناس على المسرح ، ليمهد للمسرحية ويهيئ فكر المشاهد إلى العمل الجديد الذى هو بصدد التفاعل معه .

وهكذا تعد صورة سنية من أطرف الشخصيات النسائية فى الرواية ، لا من حيث ما يثرى به الرمز العطاء الفكرى للعمل الأدبى فحسب ، بل من حيث التصوير الفنى أيضا . هذا التصوير الثرى يرفعها من الصورة الفردية إلى درجة أعلى فى الدلالة ، لتستقطب سمات فتاة الطبقة الوسطى فى مصر فى الربع الأول من هذا القرن ، ثم لتسمو درجة أكبر فى التجريد لتكون رمزا للالهة إيزيس التى تبعث الروح فى الموتى وتعيدهم إلى الحياة ، أو هى المعبود فى شموليته يلتف حوله الجميع ويتحركون بوحى منه .

وإذا كانت صورة سنية فى « عودة الروح » تمثل قمة الإحساس الرومانسى المثالى بالوطن المعبود والتغنى بصفاته الخالدة وما امتاز به من عراقة ونبل ، فإن صورة « ريم » المجنى عليها فى « يوميات نائب فى الأرياف » تهبط بنا من التغنى إلى البكاء ومن الإشادة إلى النقد المر . ونقرأ قصة ريم فنكاد نشك أنها مقحمة على مضمون الرواية الذى خلا من خصوصية الزمان والمكان ليعطى نقدا لواقع فيه صفة العمومية .

إن الرواية توضح لنا بطريقة فنية غاية فى التركيز سلبيات الواقع مكثفة على صفحات الكتاب – وعلى هذا فالرواية – كما يقول سارتر فى حديثه عن فرنسوا مورياك – « لا تعطى الأشياء بل رموزها »[1] .

فالرواية التى نتناولها بالتحليل ليست حفنة من الأوراق اليابسة وإنما هى وثيقة تسجيلية لسوء الأوضاع الاجتماعية فى مصر قبل الحرب الثانية ، حيث تبين مدى الظلم والجهل اللذين يعيش فيهما الشعب ، وهذا كله يصوره الكاتب

(١) أدباء معاصرون : جان بول سارتر ، ترجمة جورج طرابيشى ط . دار الثقافة – بيروت ص ٢٨ .

بطريقة فنية تصف مجتمعه بتركيز ودقة ، ابتداء من القاضى الشرعى والمأمور إلى الفأر الأسود .

والكاتب يقدم هذا المعنى فى لوحات جزئية يربطها وصف المشاهد - الساخط على واقعه حيث « تولد فيه الداية المرأة كما لو كانت جاموسة » ، وحلاق الصحة يدل على أن « أرواح الناس فى مصر لا قيمة لها » ، وسجن المركز لايقل شراسة عن سجن الباستيل ، والمرأة فى الريف « شبح لا يرى ، ولا ينبغى أن يرى ، وهى مخلوق جاف لا فرق بينها وبين الرجل ، كلاهما شىء لا أثر فيه للرقة » .

والفلاحون الذين كانوا رمزا للخلود والأصالة فى « عودة الروح » نراهم .. « بأعينهم التى أكلها الصديد منذ الطفولة ومداركهم التى تركت هملا على مدى حكم ولاة من جميع الأجناس لا يمكن أن يركن إليها فى حكم أو تمييز » وأعظم من هذا سخرية بالناس أن يطبق عليهم قانون لم يوضع أساسا لهم .

هذه الخلفية العريضة لحياة النائب - تبدو خلالها بين آن وآخر مأساة مثلثة الأضلاع محبوكة وغامضة ، إذ يصرع المدعو « قمر الدولة علوان » .. وحين يسأل عمن قتله يتفوه بكلمة واحدة .. « ريم » وأثناء التحقيق يرد خطاب من مجهول بأن شقيقة ريم زوج قمر سبق أن ماتت مقتولة دون أن يعرف أحد . وبعد القبض على ريم تختفى ، ويختفى معها الشيخ عصفور (رمز ضبابية المعرفة) ثم لا يلبث أن تظهر جثتها قتيلة ، ويظهر الشيخ عصفور بعد أن صار كالمجنون .

**هذه المأساة القانية ليست مقحمة على مضمون الرواية . كما أنه لا يمكن أن تفهم على ظاهرها ، وإنما هى رمز لحقيقة ما ، تتناسب وخلفيتها المكثفة لسلبيات الواقع . والحكيم فى الرواية يصرح بأهمية الرمز . إذ « ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها « الرمز » ، « الرمز » فى ذاته كائن لا وجود له . هو لا شىء وهو مع ذلك كل شىء فى حياتنا الأدمية . هذا « اللاشىء » الذى نشيد عليه حياتنا ، هو كل ما نملك من سمو نختال به ، ونمتاز على غيرنا من المخلوقات » .[1]**

والمؤلف منذ تحدث عن ريم يشير إلى أن لها أهمية خاصة ، « إن سرها هو سر

---

( ١ ) يوميات نائب فى الأرياف : الحكيم ط . مكتبة الآداب ، القاهرة ص ١٠٤ .

القضية وإنى لتدفعنى إلى استجلاء الأمر رغبة لا شأن لها بالعمل إنى أريد أن أعلم أيضا » .(١)

والطريقة التى قدمت بها شخصية ريم فى تركيزها وشفافيتها توحى بأن لها هذه الأهمية الخاصة ، فالراوى حين رآها ارتج عليه إذ لم ير « أجمل منها وجها ولا أرشق قدا ، كأنها دمية من الأبنوس طعمت فى موضع الوجه بالعاج » .

وجمال ريم (الذى أذهل النائب – رمز العدل والقانون – ، والمأمور – رمز فساد السلطة ، والشيخ عصفور – رمز القوى الشعبية المغيبة والمعرفة الضبابية ) شىء مغاير تماما لما وصف به نساء الريف قاطبة من حيث كون المرأة فيه « مخلوق جاف لا أثر فيه للرقة » ، هذا الاستثناء يحمّل الصورة خصوصية ما ، هذه الخصوصية هى ما تحمله من رمز يقرب بين هذه المأساة وبين الأطار العام للرواية .

والتفسير الظاهرى لهذه المأساة – من وجهة نظرنا – أن قمر قتل زوجته ليخلو إلى أختها ريم الجميلة التى تعيش معه فى بيت واحد ، يؤكد هذا رده الدائم لخُطاب ريم . ولعل حسين الذى فكر فى أن يخطب ريم شك فى قمر فقتله ، ثم امتدت شكوكه إلى ريم فألحقها به .

وعلى هذا فإن جمال ريم الملفت أغرى بها الكثيرين وأطمعهم فيها ، وهى فى هذا تشبه ( مصر الوطن ) بموقعه الاستراتيجى وجماله وكثرة خيراته وتعدد الطامعين فيه ، ثم يأتى سقوطها ومصرعها دلالة على ضياع مصر وعظم الأزمة التى تمر بها بسبب الظروف الداكنة التى عددتها الرواية ، وفاعل الجريمتين موجود بذاته ، ولكن الظروف لا تمكن من القضاء عليه ، وتفشل فى ذلك كل السلطات : القانون والحكومة والشعب (النائب – المأمور – الشيخ عصفور )، ومن ثم يتطلب الأمر والحالة هذه معالجة جديدة للأمور وقوى جديدة ترفع الظلم عن البشر وعن الوطن .

ويقوى الرمز على هذا النحو أمران :

**الأول** : إن الراوى يستخدم ضمير المتكلم لا ليوجد علاقة بينه وبين الواقع ، وإنما ليرتفع بعيدا عنه ويبرئ نفسه من سلبياته ، فانتماؤه ينحصر فى تعرية الواقع ونقده وإلى الإشارة إلى موضع العلة فيه ، إذ هو فى هذه الرواية – شاهد عيان يرى

---

( ١ ) يوميات نائب فى الأرياف ص ٣٠ .

ويرقب ولا يتحرك أو يتفاعل إلا فى حدود ما تحركه به الأحداث ولا يقوم بأى دور إيجابى فى دفع الظلم أو كشف الحقيقة .

الثانى : إن المؤلف يكاد ( يجرد ) الحدث من خصوصية الزمان والمكان ، ليعطيه معنى أعمق دلالة فى الإحساس بالظلم والمرارة ، وليكون بالعمومية والشمولية أكثر إيحاء بالفساد الذى شمل نواحى الحياة كما تجسده مأساة ريم .

والذى يلاحظ على الصورة الفنية لريم : هو ميل الحكيم فيها إلى التجريد المركز والتلميح الخاطف ، فهو فى وصفه لها سريع متنقل لا يفصل فى أى ناحية ، حتى ( الراوى ) الشخصية الممتدة فى الرواية لم يحاول أن يسبر غورها . ومن هنا تقترب الرواية من الرواية الشمولية التى « تريد من خلال مغامرة فردية أو أسرة أو فئة أن تمسك بفترة تاريخية فى مجتمع ما . كما تريد أيضا كالرواية التاريخية أو القروية أن تعطى اللون الدقيق لعصر أو لبيئة . وقد كونت فى آن واحد رواية اغتراب وتعبيرا عن الواقعية ، وذلك لهدف مشترك وثائقى وصراع تاريخى »[١].

وعلى هذا فإن صورة ريم المعتدى عليها رمز للضياع العام فى الوطن ، وصورتها بعيدة عن الأحلام الرومانسية متشحة بإطار نقدى قاتم للواقع . لذلك فالرواية تأخذ طابع ( التسجيلية ) فى الأطار العام وبعض الأحداث الجزئية .

وهذا التفسير الرمزى لصورة ريم يتفق ونظرة الحكيم إلى الأدب التى تعنى بالتفسير أكثر من عنايتها بالتعبير ، إذ « التفسير فى الأثر الفنى هو مناط المسئولية لأنه هو الرأى وهو الموقف أما التعبير فهو حر طليق كالحياة ما لم يقيد نفسه »[٢].

وهذا التفسير الذى يجعل للأديب رأيا أو وجهة نظر فيما يقول ، يصر عليه الحكيم فيما ذهب إليه من أن عمله فى أكثر كتبه هو من « الأدب الملتزم » وأن الأسلوب عنده خاتم لأغراض أخرى غير الإمتاع . هذه الأهداف كانت قومية اصلاحية فى « عودة الروح » وفى « عصفور من الشرق » وفى « يوميات نائب فى الأرياف » وفى « مسرح المجتمع » . وكانت مذهبية متصلة بمصير الإنسان فى « أهل الكهف » وفى « سليمان الحكيم » و « بجماليون » وفى « أوديب »[٣].

**ويستغل يحيى حقى الرمز طريقة فنية فى الرواية ليعبر بصورة المرأة عن قضية**

---

( ١ ) تطور الرواية الحديثة : البيريس ص ١٢٦ .

( ٢ ) التعادلية : توفيق الحكيم ط . مكتبة الآداب ، مصر ص ٩٧ .

( ٣ ) المرجع السابق ص ٨٩ .

**شغلت كثيرا من المفكرين ثم انتقلت بدورها إلى الفن كأحد الأنشطة الإنسانية المترجمة لما يدور فى الواقع .**

**هذه القضية تتصل بنوعية الثقافة التى يجب أن تستلهم لتكون أساسا البعث القومى للحضارة فى مصر . وقد دارت معارك فكرية عدة بين أنصار الثقافة العربية وأنصار الثقافة الغربية ، وفى النهاية تزاوج التياران ونشأ عنهما مذهب يمزج بين الحضارة الأوربية كمنهج وإطار ، وبين العربية كروح وطبيعة .**

**و« قنديل أم هاشم » ليحيى حقى ( ١٩٤١ ) تنقل هذه القضية من إطار الفكر إلى إطار الفن ، حيث تعكس أزمة الطبقة الوسطى وتمزقها بين الثقافتين بحثا عن أسلوب للحياة الجديدة فى مصر .** وصورة المرأة فيها التى تمثلها « فاطمة النبوية » رمز لمصر بحيويتها ومرضها ، ومارى رمز لأوربا بماديتها ونفعيتها ، ونعيمة البغى رمز لضمير اسماعيل ، تبيت فى أحضان الرذيلة حين يتمادى فى غيه ، وتتطهر ويقبل الله توبتها حين يهتدى اسماعيل من السقوط المادى والمعنوى اللذين تردى فيهما ، بل إن القنديل بزيته أيضا رمز لنور الإيمان ، ويكاد زيته يشفى العين المريضة دون علاج أو طب .

والمؤلف يقدم فاطمة النبوية – على أنها نشأت فى حمى « السيدة زينب » كظل لابن عمها ، تتمثل الحكمة فى كلامه إذا نطق فهو رجلها ومستقبلها ، والمؤلف لا يعنى كثيرا بصورتها المادية ، قدر عنايته بالحديث الفكرى الخاطف عنها ، وبيان التناقض المستمر بين اسماعيل وبينها ، إذ « كلما كبر فى نظرها انكمشت وتضاءلت أمامه .»

ويعكس قلق اسماعيل الروحى صورة نعيمة – البغى السمراء التى تعبر عما يدور فى ضميره ، وتزداد حيرة رجل فاطمة حين يتصل بمارى – الرمز المتجسد لأوربا – التى « فضت براءته العذراء وفتحت آفاقا يجهلها » وهى مادية فى علاقاتها بالناس ، ترى العواطف الشرقية مرذولة مكروهة لأنها غير عملية وغير منتجة ، لذا كانت آراؤها « ضربات معول » وكلامها « كالسكين يقطع من روابط حية يتغذى منها إذ توصله بمن حوله ، واستيقظ فى يوم فإذا روحه خراب » .[1]

وعاد إلى فاطمة رجلها والرغبة فى التغيير فى قرارة نفسه . ولكن كليهما صدمه اللقاء « هى من حدة الفرح وهو من صدمة اليقظة » . وزاد فى ثورته أن فاطمة رمداء

( ١ ) قنديل أم هاشم : يحيى حقى – اقرأ العدد / ١٨ ص ٣٢ .

لا ترى ، وفى هذا رمز لتوقف مصر عن الرؤية والحركة ، ومع ذلك لا تعالج بالعلم الحديث بل بالخرافات و « زيت القنديل » ، والناس فى الميدان - ميدان السيدة زينب - ليسوا أقل جهلا من أهله . وتمنى لو يهزهم ليوقظهم . ليس ثم إلا « القنديل » سر التأخر فليحطمه بعصا والده - وكاد الناس يقتلونه ، ثم سكبت فاطمة دموعها عليه مدرارا كأنما تريد أن تقول : « لعن الله اليوم الذى سافرت فيه يا إسماعيل ؟ ليتك ظللت بيننا ولم تفسدك أوربا فتفتدك صوابك وتهين أهلك ووطنك ودينك » .[1]

وأسلمت فاطمة نفسها إلى اسماعيل الذى دب فيه النشاط بعد هذه التجربة ، « لا يهمها مرضها بقدر ما يهمها أن تكون بين يديه وموضع عنايته ورفقه » ولكنها تنتكس وتفقد الرؤية ، لذلك كفر إسماعيل بفاطمة وفكر فى الرحلة والاغتراب ، ليس ثمة سبيل إلا أن يرحل إلى أوربا الداخلية فى بنسيون « مدام افتاليا » لكنها تتراءى له مادية جشعة ، تريد أن تأخذ من الناس أجرا حتى على التحية . فعاد ثانية إلى ضحيته ، والمؤلف يقرن بينها فى محنتها وبين شعب « شاخ فارتد إلى طفولته ، لو وجد من يقوده لقفز إلى الرجولة من جديد فى خطوة واحدة فالطريق عنده معهود والمجد قديم والذكريات باقية » .

وبعودة « رمضان » شهر الصيام يعود اسماعيل إلى فاطمة .. إلى حظيرة الإيمان بسر القنديل وبقيمة فاطمة لديه وتكون المعجزة فى « ليلة القدر » ، وهنا يصيح بفرحة كمن عثر على ذاته « أين أنت أيها النور الذى غبت عنى دهرا . مرحبا بك لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى وفهمت ما كان خافيا على ، لا علم بلا إيمان ..»

وبكشف الغمة عن اسماعيل تتطهر « نعيمة » الصورة المجسدة لضميره ، « لقد صبرتْ وآمنت فتاب الله عليها » .. وخرج من الجامع وبيده الزجاجة وهو يقول فى نفسه للميدان وأهله : « تعالوا جميعا إلىّ ، فيكم من آذانى ، ومن كذب علىّ ، ومن غشنى ، ولكنى رغم هذا لا يزال فى قلبى مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم منى وأنا منكم ، أنا ابن هذا الحى ، أنا ابن هذا الميدان . لقد جار عليكم الزمان ، وكلما جار واستبد كان إعزازى لكم أقوى وأشد » .

---

( ١ ) قنديل أم هاشم : ص ٤٧ .

ودخل الدار ونادى فاطمة : « تعالى يا فاطمة ! لا تيأسى من الشفاء لقد جئتك ببركة أم هاشم ، ستجلى عنك الداء وتزيح الأذى وترد إليك بصرك فإذا هو حديد ، وفوق ذلك سأعلمك كيف تأكلين وتشربين وكيف تجلسين وتلبسين ، سأجعلك من بنى آدم »[١]

وتبصر فاطمة النبوية بعلم أوربا وإيمان الشرق .. وتتزوج وتنتج كالأرض الخصبة خمسة بنين وست بنات . وهكذا تغلف قصة فاطمة – كقصة سنية من قبل . رقة صوفية متفائلة بقدرة الوطن على مواصلة السير والحياة .

إن صورة المرأة هنا تعكس تصورا خاصا للمؤلف فى رسم الشخصية وتكنيك الرواية ، وهى صورة معنوية شفافة تناسب الإطار الروحى والرمزى للرواية ، والتعبير عنها مركز موح ككلمات البرقية « التلغرافية » ، والوصف المادى – إن وجد – يأتى فى الدرجة الثانية ، بينما الوصف الروحى فى المقام الأول . ففاطمة لا توصف ماديا – إلا بأنها ابنة عمه تجلس صامتة أمامه كأنها أمة وهو سيدها .. ونعيمة سمراء جعدة الشعر تمتاز بصمتها وقوامها الأهيف .. ومارى ليست سوى زميلته .

فهذا الإيجاز المركّز البعيد عن التصوير المادى يوحى بأن الشخصية ليست مقصودة .. ولكن ما ترمز له ، وهذا الأسلوب الموجز فى بناء القصة يوضح أنه – كما قال عن نفسه – « منذ سن مبكرة وأنا ممتلئ ثورة على الأساليب الزخرفية ، متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديد ، أسميه الأسلوب العلمى الذى يهيم أشد الهيام بالدقة والعمق » .[٢]

أما بالنسبة لتكنيك الرواية فأننا نجد الحركة الفكرية فيها تسمو على الحركة الدرامية . بل إنها إن وجدت فلكى تثرى الحركة الفكرية وتكون إطارًا لها ، بحيث تبرز صورة المرأة رمزاً موحيا ذا دلالة أكثر من كونها شخصية درامية ، ولذلك فأن الرمز هنا أوضح مما وجدناه عند الحكيم ، بسبب ضعف الحركة الدرامية ، وميل الحكاية فى الرواية إلى التجريد المركز الذى لا يخلو من سمة الأسلوب الشعرى ، وهذا ما جعل مؤلفها يقول عنها « أنا أدرى الناس بعيوبها وأهمها خلوها من الحوادث . وهى تمثل فهمى الخاص للقصة وأنا ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث ،

---

( ١ ) قنديل أم هاشم ص ٥٦ .

( ٢ ) من حديث خاص له مع فؤاد دوارة فى « عشر أدباء يتحدثون » كتاب الهلال يوليو ٦٥ ص ١١٠ .

وأحب أن أصل بسرعة إلى المغزى والدلالة .»[١]

**وخلاصة ما يقال عن «قنديل أم هاشم» أنها رواية رمزية تجنح إلى التحليل الواقعى فى تصوير الأحداث ، وقد عالجت بجرأة موضوعا فكريا وألبسته ثوب الفن – وهو نوعية الحضارة المطلوبة لإحداث التقدم فى مصر – والمؤلف قد كسى شخصيات الرواية – خاصة النسائية منها – بما يوحى بأن كل شخصية فى الرواية مقصودة لتوضح جانبا من القضية الفكرية التى تناولها .**

## تعقيب على صورة المرأة فى كتابات روّاد الرواية الرومانسية

بعد هذا العرض لصورة المرأة أثناء المد الرومانسى ، تكون الرواية عن طريق صورة المرأة قد استوعبت فكر العصر وحركته من وجهة نظر المؤلفين الجزئية . على أن ما نريد توضيحه هو أن **قضية الحب التى شُغلت بها الرواية الرومانسية كانت تعبيرا عن أزمة الحرية الذاتية وتزمت بعض التقاليد الاجتماعية المنظمة لعلاقة المرأة بالرجل .**

إن الكاتب وهو يقدم صورة المرأة المأزومة لم يمد نظره بعيدا ليربط أزمتها بأزمة المجتمع ككل ، بل إنه لم يحاول أن يكشف جميع أزمات الشخصية التى يقدمها فى الرواية ، وقصر رسمه لصورة المرأة ومناقشة قضاياها على ناحية واحدة .

فزينب عند هيكل تنسيها أزمة الحب بؤس واقعها المادى، وما به من مآس تفوق أزمة الحب ، خاصة إذا كان زوجها أغنى من حبيبها ، ويكاد يفوقه قوة وشجاعة . وحواء عند طاهر لاشين وسلوى عند تيمور يهمل الكاتب أزمة التفاوت الطبقى المسببة لصراعها ومأساتها ، ويقصر همه على وصف علاقاتها العاطفية والاجتماعية الشائهة دون ربط لذلك بالظروف التى أفرزتها . وحين يقدم الروائى الرومانسى المرأة ثائرة ضد تقاليد المجتمع ومتمرّدة ضد الرجل الذى سلبها حريتها يكتفى أيضا بزاوية واحدة للقضية ، لا تتسم بشمولية التصوير ، بحيث تبرز الرواية أزماتها الاجتماعية والعاطفية و العوامل المسببة لها ، وإنما كانت الصورة مقصورة على زاوية خاصة

---

( ١ ) المصدر السابق ص ١١٣ .

وقضية جزئية من قضايا الواقع ، تتفق ونظرتهم الواحدية وفلسفتهم الليبرالية وعواطفهم الرومانسية .

ومن هنا كانت صورة المرأة فى الرواية تعبر عن أزمة الفرد فى علاقاته بمجتمعه ، وكان هذا الفهم فى فترة سر عظمة الرومانسية من حيث إعلائها شأن الفرد ، والتأكيد على حريته ، ولكنه سرعان ما انقلب إلى عيب واضح يعزل الفرد عن مجتمعه ويجعله يبدو بصورة (الآبق) من جماعته ، وتشعر القارئ أن الصورة المقدمة للمرأة فى الرواية ، لا تعبر إلا عن زاوية خاصة نظر منها المؤلف ، بحيث تبدو القضية وكأنها قضية المؤلف أكثر من كونها قضية مجتمع بأسره . لذلك خاب أمل المفكرين فى الفردية ووصلت الرومانسية إلى مأزق جعل الروائيين يهربون من الواقع إلى عالم مثالى ينشدون فيه السعادة بعيدا عن دنيا الناس . وبهذا شهدت الرومانسية فترة ازدهار فى بداية تاريخ الرواية الحديثة فى مصر . ولكن أمام التغيرات المتلاحقة التى عمت المجتمع المصرى فى فترة الحرب العالمية الثانية وما تلاها ، فقدت الرومانسية كل قدرة على مواكبة متطلبات المجتمع وتطلعاته ، مما أدى إلى عجزها عن تقديم عمل روائى جيد . وقد وعى روائيو الرومانسية الرواد هذا عن يقين ، فتوقفوا دفعة واحدة بين سنتى ١٩٤٣ و ١٩٤٤ . بقيت نقطة أخرى فى حاجة إلى توضيح هى :

### من أين استمد الروائيون ملامح الصورة التى قدموها فى الرواية ؟

إن هيكل يصف « زينب » بأنها « ابنة الطبيعة العذبة المفتولة الجسم » ، والمازنى يقدم « شوشو » فى ابراهيم الكاتب على أنها « ذات قامة معتدلة وجسم غض ووجه صبيح » ، والحكيم يقدم « سنية » فى عودة الروح على أنها « المرأة فى كل ترعرعها الجسمى والمعنوى » . وإذا كان طه حسين لم يهتم بوصف « آمنة » بطلة دعاء الكروان ، فقد رأت أختها هنادى « يستدير جسمها استدارة حسنة وتظهر عليها آثار النعمة وآيات من الجمال » .

أى أن الروائيين كادوا يجمعون على وصف المرأة بجمال الخلقة والتكوين . ونستطيع أن نرد ذلك إلى مثاليتهم الرومانسية الحالمة ، وإلى تأثرهم بالحكايات الشعبية التى تصور البطلة دائما على أنها « ست الحسن والجمال » .

أما من حيث علاقة الصورة بالمجتمع فقد كانت القضية التى تتحرك فى إطارها

المرأة تمثل أزمة الأديب ذاته وتجسد مشكلة العصر من وجهة نظره ، لذلك وجدنا الروايات تبدأ بالحب ومشكلاته ، ثم تتطور إلى نوع من الاحتجاج الفردى على بعض أزمات التفاوت الطبقى ومشكلات العصر السياسية ، وقد أدى هذا إلى أن صورة المرأة فى الرواية قد عكست بعض ملامح الواقع المعبرة عنه والعصر الذى كتبت فيه .

## الفصل الثانى

# الصورة السلبية للمرأة عند الرومانسيين الجدد

**الخلفية الاجتماعية وتأثيرها :**

ظهرت فى العقد الرابع قوى اجتماعية جديدة من صغار الملاك الزراعيين والتجار والصناع والموظفين والعمال والطلبة ، وكانوا جميعا يمثلون شريحة صاعدة فى الطبقة الوسطى أقرب إلى الإحساس بآمال الشعب وآلامه ، وقادوا كفاحه الوطنى وظهر من بينهم الجيل الجديد بعد الحرب الثانية فى الفكر والأدب . وهذه الفئة الجديدة النامية بأساسها الاقتصادى المتواضع ، وبسعة انتشار تأثيرها الفكرى – حيث كثرت العمالة فى المصانع والإدارات الحكومية والشركات ، ودخلت المرأة مجال العمل وشاركت فى حركة المجتمع – كانت أكثر إحساساً بأزمتها الخاصة وأزمة الوطن العامة .

وقد زاد من الإحساس بالأزمة عاملان :

**الأول** : سياسى يتمثل فى شراسة القوى الحاكمة : من استعمار وملك وحكومة ، واستبدادها بالمواطنين وانعدام الحريات وفقد الروح الدستورية فى الحكم ، وتدل كثرة التشكيلات الحزبية والطائفية وتناقضها أحيانا على مدى القلق والحيرة لدى الجماهير بحثا عن طريق للخلاص .

**الثانى** : اقتصادى بسبب الظروف المادية السيئة التى سادت مع بداية الحرب الثانية ، حيث كثر عدد العاطلين وعز العمل على طلابه ، وارتفعت الأسعار ، وقلت السلع ، مما زاد فى حرمان الفئات الشعبية والمتوسطة ، وبالتالى أدى إلى احساسها المأسوى بالأزمة .

من هنا كان الواقع يفرض على الفن رؤية جديدة وإدراكا واعيا لأزمة الوطن والمواطن ، وأصبحت النظرة الواحدية التى تفرز أدبا رومانسيا عاجزة عن إدراك التغيير الجديد فى صورة العلاقات الاجتماعية ومتابعته ، ولم يعد من المتقبل أمام هذه الظروف الصعبة الهروب من « الأزمة الكبرى » وتجسيدها فى صورة أخرى غير مباشرة ، لذلك أدرك رواد الرواية الرومانسية محنة المذهب وعدم قدرته على متابعة

الواقع والتصدى لأزماته ، فتوقفوا فى توقيت موحد تقريبا دلالة الإحساس الواعى بما قلناه . وقد توقف محمود تيمور بعد أن أخرج سلوى فى مهب الريح (١٩٤٣) إلى ما بعد الثورة . كما توقف المازنى وطه حسين والحكيم ( ١٩٤٤ ) عن إنتاج الرواية ، وقد سبقهم كل من أسهم محاولة ( واحدة ) فى مجال الرواية مثل هيكل وعيسى عبيد وطاهر لاشين وطاهر حقى .

وإذا كانت سنة ١٩٤٤ هى نقطة النهاية فى فترة المد الرومانسى الروائى فإن سنة ١٩٤٥ هى نقطة البداية القوية فى الاتجاه الواقعى . وقد شهدت هذه السنة أيضا ميلاد روائيين جدد يمثلون استمرارًا للتيار الرومانسى القديم ولكن بسمات تختلف ورؤية فنية مغايرة إلى حد ما - وعلى هذا فالجديد هو الروائيون وليس مذهبهم ، وهؤلاء الكتاب بصفة عامة استمروا يصدرون عن رؤية واحدية الجانب جزئية المنهج فى تفسير علاقة الفرد بالمجتمع . ومن هنا كانت رؤاهم الفنية أكثر فردية من سابقيهم وأشد قتامة وانعزالا وسلبية . لقد كان الفرد فى تصور الرواد أكثر إيجابية والتصاقا بالواقع من الرومانسيين الجدد الذين يمكن أن نحدد سماتهم فيما يلى :

أنهم أقل أصالة وثقافة من الجيل الأول ، الذى كان مثقفا ثقافة عربية وغربية قوية ، وجمعوا إلى ذلك أحيانا الرحلة إلى الغرب مما عمق فى نفوسهم الوعى الثقافى والاجتماعى . أما الجيل الجديد فكان أميل إلى البساطة والسلفية فى الثقافة ، حيث نجد محمد عبد الحليم عبد الله ثقافته عربية خالصة وأستاذه الذى يستوحى أدبه ومنهجه هو المنفلوطى . وتكشف مؤلفات عبد الحميد جودة السحار الدينية والأدبية عن ثقافة عربية أكثر محافظة وسلفية من سابقه . ونقرأ أدب يوسف السباعى فنجده يصدر حتى « رد قلبى » (١٩٥٤) عن تأثر بكتاب « أدب الدنيا والدين » وشعر شوقى والمتنبى وبعض مصادر الثقافة العربية العامة . وأول عمل روائى له وهو « أرض النفاق » ( ١٩٤٧ ) يخرجه فى إطار قريب من « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى (١٩٠٥) . ونفس القضية نجدها عند كتاب الرواية التاريخية منهم ، وأوضح من يمثلهم على الجارم ومحمد سعيد العريان .

وإذا كان هذا طابع ثقافة من يمثلون أهم روائيى هذا الاتجاه أدركنا فهمهم التقليدى الخالص لمعنى الأدب وشكل الرواية ، لذلك فإن قصورهم الفنى نابع أساسا من أنهم لم يحاولوا أن يطوروا ثقافتهم ويغذوها بروافد الثقافة القومية والعالمية ، ويخرجوا بفنهم من طور الهواية إلى طور الفن الأصيل ، الذى يعيش

اللحظة الآنية لعصره بجميع روافدها الفكرية والحضارية ، هذا من ناحية ، ومن أخرى لم يكونوا من الوعى بحيث يدركون كنه العلاقات المضطربة فى المجتمع وما تحتاجه من رؤية شاملة للواقع تشجب القديم وتناصر الجديد .

وانطلاقا من هذا الإطار الفكرى الضيق والفهم التقليدى للأدب تخلف الشكل والمضمون للرواية عندهم ، إذ صارت أقرب إلى الحكاية يهتمون فيها بقص الحدث والصياغة القدرية للبناء التى تدع للمصادفة والحظ والنصيب كل قدرة وإمكانية على صياغة حياة الشخصيات فى الرواية ، غير واعين بأن الرواية تهتم بالقيم الفكرية والمضمون الذى يحمل فلسفة خاصة ، أكثر من إهتمامها بالحكى وسرد التفاصيل المألوفة .

وعلى هذا تفقد الرواية فى إنتاج ممثلى هذا التيار - غالبا - منطقيتها ومعقوليتها ، وتصبح الشخصيات بالتالى غير مقنعة وغير قابلة للتبرير ، وتثير السخط أكثر مما تثير الشفقة ، ومن هنا تبهت البنية التى تمثل من الرواية وجهها المنطقى .وصورة المرأة عندهم من الناحية الفكرية والاجتماعية أكثر تخلفا وإن صورتها الرواية وقد خرجت إلى المدارس والجامعات أو مجال العمل ، لأنهم جمعوا إلى النظرة الواحدية التى يصدرون عنها سلبية التصدى للواقع والفن . ومن هنا تكاثفت الضغوط الاجتماعية والعاطفية على المرأة عندهم . وأصبحت أكثر سلبيه واغترابا ، لأن صورة المرأة فى الرواية لا تمتاز بحيوية ما ، إنها منذ قدمها المؤلف تجمد على طبيعة واحدة لا تفارقها أو تغيب عنها ، حيث يقدم الروائى الشخصية دفعة واحدة ولا يجعلها تنمو بنمو الأحداث ، لذلك فهى من البداية وعلى طول الرواية بيضاء أو سوداء ، خيرة أو شريرة . وعلى هذا فعيب الرواية البارز فى التكنيك الهش الذى يقدم شخصية المرأة وقد حملت بأسلوب تقريرى مباشر ما يريد المؤلف قوله ، مما يجعلها سلبية مسطحة منذ البداية ، ذلك أن الشخصيات إذا استمرت خيرة أو شريرة طبقا لتصميم فكرى مفروض ، فإنها ستتوقف فنيا عن الحياة فى الرواية لأنها تستمد فكرها من الكاتب وليس من واقع حركة الشخصيات التى تصورها .

والدليل على ما سبق أن ذكرناه ، أن السحار يصور المرأة فى بعض أعماله على أنها ( شيطان ) وأن السفور هو سر سقوطها . ومن هنا يدور الصراع لا داخل نفسيات البشر ، بل يصبح الإنسان نفسه هو موضع الصراع بين الخير والشر بين الله والشيطان . كما نجد عبد الحليم عبد الله يعتبر المرأة ( سلعة ) يفتش عنها فى

السوق . والسباعى يؤكد أنها تفضل مسح حذاء الزوج على رئاسة الوزارة ، بل إن الرواية التى كتبتها سيدة فى نفس المدة - **أمينة السعيد** - تصور المرأة على أنها ( طفلة جامحة ) لا تعرف ما تريد .

عجز الصورة فى الرواية إذن تعبير عن عدم عمق الرؤية الفكرية التى اتسم بها الأديب ، ومن هنا يلتحم العمل الأدبى بصاحبه ويصبح تعبيرا عن موقفه من حركة التاريخ على أرضه ، وينتج عن ذلك أنه **ليس هناك شكل تقدمى جيد للعمل الأدبى دون مضمون فكرى جيد ، يصوغه ويشكل حركته الفكرية والفنية .**

والرومانسيون الجدد الذين سنتناول أعمالهم قد ساهموا فى مجال الأدب عامة والرواية خاصة بعد الحرب الثانية ، وعلى التحديد اعتبارا من سنة ١٩٤٥ باستثناء كاتبين :

**الأول : هو محمد فريد أبو حديد** ، الذى ساهم منذ وقت مبكر فى كتابة الرواية التاريخية (١٩٢٦) ، لكنه تحول عنها سنة ١٩٤٨ وأصدر رواية اجتماعية لأول مرة ( أزهار الشوك ) وبحكم الفترة الزمنية والطريقة الفنية فى المعالجة أدخلناه فى زمرة الرومانسيين الجدد .

**الثانى : أمينة السعيد** .. التى اشتهرت بالعمل الصحفى والترجمة ، إلا أنها أصدرت سنة ١٩٥٠ رواية ( الجامحة ) ولذلك أوردناها ضمن هذا التيار .

وكذلك تناولنا أول عمل روائى **لإحسان عبد القدوس** على اعتبار أن له طريقة خاصة فى رسم صورة المرأة وتناولا معينا للرواية . كما أنه يمثل حشرجة الاختناق للمذهب الرومانسى ، وعلى هذا نكون قد تتبعنا ذلك التيار منذ فتوته حتى أفوله .

ويشكل إنتاج هؤلاء الروائيين من ناحية الكثافة العددية رصيدا ضخما فى تاريخ الرواية ، وربما كان **الإطار التقليدى المهيمن على المؤسسات الأدبية** هو الذى جعل إنتاج كاتب مثل عبد الحليم عبد الله يفوز بجائزة المجمع اللغوى أكثر من مرة ، بل لقد انتزعت لقيطة الجائزة من « السراب » ( نجيب محفوظ ) ومن « مليم الأكبر » ( عادل كامل ) مما يدل على وثوق اتصالهم بالموروثات التقليدية والمزاج السلفى . كما أن إنتاجهم قد اتسع انتشاره وطبع أكثر من مرة مما يدل على أن لهم جمهورا خاصا واسعا ، وإذا رحنا نبحث عن **الأسباب التى ساعدت على تقبل إنتاجهم وجدناها تنحصر فيما يأتى :**

**إن التراث الرومانسى تأليفا وترجمة قد ازدحمت به المكتبة العربية ، وصار**

يشكل تعاطفا موروثا مع الوجدان المصرى الذى يجد فيه إشباعا لحنينه الدائم إلى تطهير عواطفه بأن يشارك الناس فى الرواية أحزانهم ، لأن فى ذلك تخفيفا لأحزانه وآلامه الذاتية ، بالإضافة إلى شغف الفئات الشعبية بالحكاية التى تنمو فيها الأحداث بتلقائية قدرية عالية النبرة يبدو فيها بسهولة الحكمة والموعظة الحسنة بأسلوب مباشر .

ثم إن كثيرين من قراء الرواية وبعض كتابها كانوا يعتبرونها وسيلة تسلية وشغل للفراغ ، ومن هنا فأنهم كانوا يبحثون فيها عن المتعة لا عن الثقافة ، إذ لم يكن مدركًا بوعى أن الأدب عامة قد غدا وسيلة من وسائل المعرفة ، تساعد على رؤية أوضح للواقع ، تكشف سلبياته وتعمل على إزالتها . وبهذا يصبح الفن كما يرى ديفد دتشس «وسيلة لاكتشاف عالم الحقيقة ويغدو العمل الأدبى فى حقيقته شكلا من أشكال المعرفة ، ووسيلة لعرض نوع من التبصر فى وجه من وجوه الوضع الإنسانى لا يتيسر التعبير عنه بأية وسيلة أخرى . »[1]

وهكذا استمرت الرواية الرومانسية – لأن هناك فئات مازالت تجد فيها بغيتها وحاجتها إلى المتعة الفنية ، حقيقة إن هذه الفئات تنحاز كثيرا نحو السلفية والمحافظة ، ولكن وجودها فى المجتمع استتبع بالضرورة وجود المعبرين عنها ، وكانت الرومانسية فى هذه الروايات حزينة باكية تجسد أزمة الفرد وحرمانه الشديد فى مجتمع يعجز فيه عن تحقيق السعادة لنفسه .

وصورة المرأة فى هذه الروايات تستقطب قضية واحدة هى الحرمان العاطفى، فالمرأة دائما مأزومة حزينة . لأنها تعجز عن أن تحقق سعادتها بالزواج ممن تحب . وهذا الحرمان تجسيد – غير مبرر – لكل سلبيات العصر : من حيث انعدام الحرية وتفشى الفقر وسوء الحال عامة بالنسبة للبرجوازيين الصغار ، وصورة الحبيبة المحرومة الحزينة هذه لا تتغير مطلقا وإن كانت تظهر مرة غنية وأخرى فقيرة ، ولكن جوهر المشكلة لا يتغير وهو الحرمان والشقاء فى الحياة نتيجة لعدم الظفر بالمحبوب الذى تقف الحواجز الطبقية مثل سور الصين العظيم تحول دون الالتقاء به .

وقد زاد من وطأة العذاب وضاعف من لوعة الحرمان السلبية المطلقة التى يلقى بها الأبطال والبطلات ظلم المجتمع لهم . إنهم يسيرون منذ البداية فى طريق محفوف

---

(١) مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق : ديفد ديتشس – ترجمة محمد يوسف نجم ص ٧٩ .

بالمخاطر حين يسمحون لعواطفهم أن تنمو فى علاقة لا يرضاها المجتمع ، ومع ذلك لا يفكرون فى الوسيلة الإيجابية للظفر بالمحبوب ، وإنما ينتظرون حتى يخطف من بين أيديهم ثم يبكون عليه .

وقد اقترن بصورة المرأة وسلبيتها إزاء حركة المجتمع فى الرواية انعزالها المطلق وهروبها ، حتى عن أفراد أسرتها لا تحس بهم ولا تتفاعل معهم . وهكذا يقدم الروائى المرأة منقطعة الصلة بالواقع مبتورة الإحساس به والتفاعل معه . ومن ثم كانت الرواية فردية البطلة والبطل ، تدور فى إطار محدود خلال حركتها الفردية ، ويقدمها الكاتب فى حالة سلبية هروبية عاجزة عن مواجهة أزمتها والتصدى لها بالحل والعلاج بل حتى بمجرد التفكير السوى .

وكانت النهاية المأسوية لتجربة المرأة فى الرواية تعبيرا عن منتهى القنوط واليأس والأحباط النفسى لأدباء هذا التيار ، الذين يعد أدبهم بمقياس المعاصرة وترا متخلفا ، لأن عصرنا الحاضر هو عصر الواقعية التى ترى الفن من حيث هو نشاط اجتماعى يسهم فى بناء المجتمع ، وصنع المستقبل ومناصرة الجديد وشجب القديم وتقديم النموذج السوى للإنسان .

## محمد عبد الحليم عبد الله

يعد محمد عبد الحليم عبد الله ( ١٩١٣ - ١٩٧٠ ) أكثر أدباء هذا التيار إخلاصا فى حدود مفاهيمه لإثراء الرواية العربية ، وهو يمثل قمة النضج الفنى لأدباء الرومانسية الجدد . وقد ساهم فى أشكال الفن القصصى من رواية وقصة قصيرة ، كما حاول فى أواخر أيامه أن يقدم الرواية التاريخية « الباحث عن الحقيقة » التى جعل بطلها سلمان الفارسى الصحابى المعروف . وقد بدأ رومانسيا حزينا وانتهى رومانسيا متصوفا ، فقد كان يحركه منذ كتاباته الأولى إحساس أليم بوطأة الفقر على حياة البشر ، ولم يكن يملك من الثورية ما يساعده على اتخاذ موقف ، ولا من اليأس ما يصرفه عن الحياة ، ومن ثم كانت مأساة حياته وموضوع فنه الصراع بين الحب والشك ، بين الإقبال على الحياة والحب ، واليأس من إمكان تحقيق السعادة فيها ، بسبب الضغوط الاجتماعية التى كان يعيش فيها قرويا تطحنه أزمات الفقر والحرمان .

وعلى هذا فهو يصدر عن نفس رؤية المنفلوطى الحزينة المتصوفة التى تحس ثقل الحياة وكثافة آلامها ، وبدلا من أن تبحث عن اتخاذ موقف إيجابى تحل به الأزمة تعتصم بسلبية قدرية إزاء الأحداث وتترك مصيرها للأقدار تصنع بها ما تريد . انطلاقا من هذه الفلسفة القدرية يخضع فهمه للرواية وللشخصيات . وكانت هذه الناحية سر تعلق بعض القراء بفنه وتكتة النقاد لمهاجمته . سبب ذلك أن الموروث السلفى الذى يعنى بالقصّ - مثل الحكاية الشعبية - مع الحفاوة بخطابية الأسلوب والتعاطف مع الأدب الحزين ، كان يجد صدى فى نفوس من يجدون فى الرواية سبيلا لتطهير عواطفهم الحزينة ، أو من يتمسكون بالإطار القديم فى تذوق الفن الروائى . بينما كان معظم النقاد يرون أن عصر الرومانسية قد انتهى وأن الأدب ليس تسلية ، وأن لا شىء فى دنيا الأدب - كما فى دنيا الناس - يخضع للمصادفة القدرية ، وأن سلبية الناس فى الرواية بل سلبية الأديب فى عصره لم تعد متقبلة البتة .

بعد هذا كله فإن صورة المرأة عنده لا تخرج عن إطار الموروث السلفى ، وفى حدود قيمه الأخلاقية . ومن هنا كان البشر عنده فى الرواية عامة ملائكة أو شياطين ، يهيمون فى سماء الفضيلة أو ينحطون إلى درك الرذيلة . ولذلك اكتسبت شخصية المرأة عنده صورة جامدة فاقعة ، تستوعب شخصية المرأة من بداية الرواية إلى نهايتها .

وقد ترتب على ثبات الصفة الخلقية للمرأة سلبية فى الحركة الدرامية التى تبدو باهتة فى رواياته ، التى تشكلها المصادفة القدرية غير المبررة أكثر مما تصوغها إرادة البشر ، ومن ثم كان انعزال المرأة فى الرواية عن المحيط الذى تتحرك خلاله ، ومحاولتها أن تهرب إلى الطبيعة لالتبثها خواطرها وأحلامها ، فهذه خطوة أكثر ايجابية لا يمكن انتظارها من صورة المرأة عنده ، وإنما الطبيعة وسيلة مقحمة لتجميل إطار القصة ، تعكس حنين المؤلف إلى الريف الذى نشأ فيه ، وتقدم ديكورا بهيجا لقصة مأساوية .

وتقدم « لقيطة » ( ١٩٤٥ ) باكورة إنتاجه الروائى صورة للمرأة ولقضية الحياة تكاد تتكرر بأغلب سماتها الفكرية والفنية فى إنتاجه التالى . « ليلى » بطلة الرواية إنسانة معذبة محرومة من كل شىء فى الوجود ، وليس عيبها فى أنها شخصية سلبية مسطحة وإنما فى عدم تبرير هذه السلبية وذلك التسطح ، ذلك أن القاص « حين يصور الحياة يستطيع أن يختار نماذجه من الإيجابيين أو من السلبيين أو منهما معا ، ولكنه بعد

ذلك مطالب أن يضع هذه النماذج جميعا تحت ضوء خاص يخلق لها دلالات جديدة ، ويبث فيها معانى طريفة ، تجعل من قصته حافزا على الحياة ومنبها إلى ما فيها من خير وشر ، بحيث يخلق فى نفوس قارئيه وعيا قويا بمجتمعهم ومشكلاته ، ونفوسهم وحقيقة ما يعتمل فيها من أحاسيس . وهكذا يكون الفن إلى جانب المتعة الجمالية – دافعا إلى التطور ، باعثا على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة فحسب »[١].

وبالإضافة إلى سلبية ليلى غير المبرره نراها مثالا للجمال المطلق ، إذ هى « أجمل زهرة تفتحت عنها أكمام الوجود » و « وجه جديد ما انفتحت عيناى على أروع منه »[٢].

وهذا وصف لا يساعد على تمثل الشخصية ، بقدر ما يرضى رغبة المؤلف فى الصياغة الإنشائية . وهى معذبة منذ أن وجدت لقيطة « كأنها حواء هذا الزمن تحمل وحدها دون البشر وزر الخطيئة الأولى » . حيث تخرج من الملجأ لتعمل ممرضة ، ولكن جمالها الأخاذ وأخلاقها المثالية تدفع زميلاتها إلى الوشاية بها ، ثم تنقل لتعمل فى الإسكندرية . وتقابل طبيبا بالمصادفة وتحبه حيث يتضح أنه مدير المستشفى ويخطبها لنفسه . ولكن أهله يعرفون أصلها بمصادفة قدرية أخرى .. فتفشل الخطوبة . ثم تظهر أمها وتتعرف عليها مصادفة أيضا .. ثم تجرح مصادفة .. لتموت « بعد أن عجز الحب والطب فى علاجها »[٣] وبعد أن فشل المؤلف فى ايجاد مخرج لها من الأزمات التى صبها على رأسها دون مبرر .. ودون إقناع .

هذا مضمون رواية لقيطة ( الحائزة على الجائزة التى أنشأتها هدى هانم شعراوى وقام بتوزيعها مجمع اللغة العربية ١٩٤٥ ) . أما روايته الثانية « بعد الغروب » ( ١٩٤٩ ) فقد حازت أيضا على الجائزة الأولى الممتازة من وزارة المعارف . وصورة المرأة التى تمثلها « أميرة » تسير فى نفس الإطار ، وإن انعكس الوضع الاقتصادى وصارت هى الغنية والحبيب هو الفقير . وتنشأ بينها وبين عبد العزيز المهندس الزراعى الذى يدير مزارع والدها علاقة حب . وبعد سلسلة من الأحداث المفتعلة والمصادفات غير المبررة ، مثل مرض الوالد واملاء عبد العزيز لأميرة قصة حب

---

( ١ ) فى الأدب المعاصر : عبد القادر القط ط . مكتبة مصر ص ٦ .

( ٢ ) لقيطة : عبد الحليم عبد الله ط . مكتبة مصر ص ١١ .

( ٣ ) لقيطة ص ٢٤٧ .

كتبها الوالد ، تنطبق خطوطها العامة عليها ، ثم قيام زينب الخادمة - التى أحبته بنقل الأخبار بين الحبيب والحبيبة . وصالح الصديق البوهيمى يمد عبد العزيز « بوصفات » الحب والغرام ويراقب له أميرة فى القاهرة ، حضور ابن عمها المحامى الارستقراطى « المائع » إلى المزرعة ، موت الأب وتزوج أميرة من سامى ارضاء لرغبة والدها . وهى بهذا الموقف تشبه « ليلى العامرية » فى مسرحية شوقى « مجنون ليلى » حين تنتصر لرغبة أبيها على إرادة قلبها ، ثم يلتقيان « بعد غروب » عمر كل منهما حيث تعترف له أميرة ببؤسها لفقده .

فى نفس الإطار العاطفى المحروم تدور « **شجرة اللبلاب** » ( ١٩٥٠ ) حيث نجد « زينب » اليتيمة طالبة المعلمات - القارئة المترددة على دار الكتب ، تحب حسنى الشاب الذى أزمته زوج أبيه بخيانتها . ومن هنا تمنى أن يظفر بامرأة لا ليحبها ولكن ليحكمها ويتحكم فيها ، وينتقم من « أم ربيع » فى شخص هذه التى تعترض طريقه . ومن ثم تموت منتحرة شهيدة الحب المحروم المعذب .

« ودرية » بطلة « **الوشاح الأبيض** » ( ١٩٥١ ) فتاة فقيرة تحب شابا فقيرا أيضا ، ولكنه متردد ، وتفرق الأقدار بينها وبين راضى ، بينما يحالفها الحظ مصادفة ، فتنتقل من العمل مدرسة إلى عاملة أزياء ، ثم إلى فنانة كبيرة . كأن الحظ يأتى هكذا دون مقدمات .

وتلتقى بالحبيب الفقير مصادفة وتلومه على سلبيته ، وعلى تمسكه بحبها « هل كان من واجبى - كامرأة - أن أتخذ نحوك خطوة ايجابية ؟ ثم لماذا هذا الترهب من أجل امرأة ؟ أليس هناك إلا نسخة من كل فتاة ، بيننا كثير من البارعات فى تطبيب الجروح »[1] .. ويستجيب الحبيب كأنه آلة لنداء الحبيبة فيتزوج فتاة أخرى ، بينما تتزوج هى من فنان ثم لا تلبث أن تنفصل عنه بسبب سلبيتها هى هذه المرة .. ففقدت الحبيب مرتين : مرة لأنه كان ضعيفا فلم يستطع أن يحتفظ بها ، والثانية لأنها كانت ضعيفة فلم تستطع أن تحتفظ به .

ثم نصل إلى « **شمس الخريف** » التى نالت جائزة الدولة فى الأدب ١٩٥٤ ، وهى توضح غاية ما وصل إليه فنه فى الفكر والتكنيك :

أما الفكر فقد جمد عند الإطار الذى حدده للمرأة لا من حيث كونها أقل شأنا عن الرجل فحسب بل وأضعف إرادة أيضا . والبطلة الرئيسية السيدة ف .

---

( ١ ) الوشاح الأبيض : محمد عبد الحليم عبد الله ط . مكتبة مصر ص ١٤٨ .

( ولا ندرى لماذا لم يسمها ) تقول لمختار البطل - الذى شق طريقه فى الحياة إلى أن أصبح ( بالمصادفة فى تشابه الأسماء ) موزع بريد - أثناء مناقشة القضية التى تستقطب عناية الرواية ، وهى خطيئة المرأة وموقف المجتمع الرافض لمغفرتها أن « المرأة أثناء السقوط لا تكون فى وعيها ، بل تكون مغيبة تحت سحر الفتنة وسحر الشيطان ، لذا يجب أن يغفر لها المجتمع لأنه لا يجوز الحكم على نائم ، فالمسئولية إذن على الرجل الذى أغواها »[١] .

فى هذا الإطار الفكرى التقليدى ، يأتى التكنيك البسيط غير المبرر ، من ذلك أن مختار موزع البريد لا يذهب لتوصيل رسائله إلا ويجدها دائما فى البيت وفى أكمل زينة .. وكيف تقبل مدرسة أن تفتح قلبها لعامل فقير .. ؟ السر فى هذا أن المؤلف مازال ينظر إلى المرأة على أنها دون الرجل ، ولا شىء يزينها إلا « درة العفاف » تقدمها لزوجها وتقول له « لا أرى لشخصى كيانا مستقلا ولا أحسه إلا قائما فى كيانك » .

وإذا كان هذا حال المرأة المتعلمة فى المدينة فإن سكينة الفتاة القروية الساذجة التى أحبها مختار فى البداية تقول له بعد قبلة حارة بين الحقول (!!) : « مختار ما بك الليلة تبدو غير خائف على ؟ قل ما بك ؟ فعاودنى وقارى وثاب إلى رشدى . وأدركت أنها خافت على موردها أن يرنق فيعافه الشاربون »[٢] .

ومن عيوب التكنيك المكررة التى تضخمها هذه الرواية الاهتمام بحشد كثير من الحكايات الجانبية التى لا تنمى الخط الرئيسى ، من ذلك أن الرواية مزدحمة بحكاية والد مختار وأمه وكيف تزوجا .. ثم قصة أمه مع عباس أفندى الزوج الثانى .. وحبه لسكينة وأبيها المتصوف وأخيها البسطامى . ثم ما حدث له أثناء وبعد هروبه .. وعلاقته بزينب الخادمة ، وطفله الذى حاول أن يجعل منه طبيبا ، حتى يحارب الداء الذى قتل أمه وهو الدرن .. ولست أدرى لماذا لا يختار الروائيون عندنا مرضا للمحبين إلا هذا الداء ( السل ) منذ أمات به ألسكندر ديماس « غادة الكاميليا » ومحمد حسين هيكل « زينب » ؟ ! .

فى هذا الإطار المليودرامى الباهت تدور الرواية عند محمد عبد الحليم بدرجة تبدو فيها أقرب إلى الحكاية الشعبية منها إلى الرواية الفنية ، ذلك أننا فى الحكاية

---

( ١ ) شمس الخريف : محمد عبد الحليم عبد الله ط . مكتبة مصر ص ٢٠٦ .
( ٢ ) شمس الخريف ص ١٤٢ .

نسأل منذ مطلع الأحداث وتتابعها ماذا حدث بعد ذلك ؟ أما فى الرواية فإننا نريد أن نعرف العلة وراء الأحداث ؟ ومن هنا يبدو البناء الذى يمثل الوجه المنطقى للرواية لا يكتنفه فلسفة تبرر الأحداث . ورؤية الكاتب توضح كيف أنه من ناحية مشفق على شخصياته من الفقر الذى يحول دون سعادتهم بالحياة ، وفى نفس الوقت معجب بمثاليتهم الأخلاقية التى لا يؤثر عليها وضعهم الاقتصادى . وهذا الموقف الحزين المثالى يفسر إعجاب بعض القراء به - كما حدث مع المنفلوطى من قبل .

وينعكسُ هذا الموقف برمته على صورة المرأة عنده ، فهو من ناحية يشك فى قدرتها ككائن بشرى ويعتبرها مسلوبة الإرادة ، ومع هذا لا يخفى إعجابه بمثاليتها ووفائها النادر . وحين تسقط المرأة أو تتأزم فى الرواية يعجز عن أن يقدم كل العوامل المسببة لأزمتها .

وهكذا تعجز الرؤية الواحدية الوجدانية للمؤلف عن أن تحدد لنفسها وجهة نظر خاصة ، سواء بالنسبة لصورة المرأة ، أو العوامل الشاملة التى تصوغ مأساتها فى الرواية - باعتبارها انعكاسا إيجابيا للواقع ورؤية فلسفية له - وبالتالى تعجز أيضا عن أن تحدد للصورة موقفا إيجابيا منطقيا تجاه الأحداث .

وأبرز عيب تكنيكى عنده يتضح فى أن البناء الفنى للرواية هش يفتقد كثيرا من المنطقية التى تربط بين عناصره وأجزائه . وذلك لأن الرواية تعتمد على المصادفة القدرية الساذجة اعتمادا كليا فى صياغة أحداثها وتشكيل حركة الناس فيها . إن حياة الناس فى الواقع لا تخلو من المصادفة ولكنها لا تشكلها من البداية إلى النهاية كما نجد فى كل رواياته . فحياة ليلى فى « لقيطة » تشكلها المصادفة القدرية المفتعلة .. وكذلك حياة أميرة فى « بعد الغروب » .. فاللقاء دائما مصادفة فى الحديقة ، وحين يراقبها صالح صديقه فى القاهرة يراها تنزل من بيتها دون سيارتها لأول مرة وربما لآخر مرة فى حياتها .. ولا تتجه إلا إلى عرّاف ثم تخرج من عنده لتدخل السينما ، وتكون قصة الفيلم معبرة عن قصة تشبه حكايتها مع عبد العزيز .. وهما يستسلمان للقدر دون تعقل أو تفكير . ويأتى اللقاء المصادف بعد غروب العمر حيث أصبح صحفيا كبيرا ( هكذا ) .. بعد أن كان مهندسا زراعيا ، وتقرأ له أميرة قصة فى جريدة ، يحكى فيها حكايتها ، فتعود إليه بعد هذا العمر الطويل وتعترف بحبها القديم له . وكأن ما يزيد على ثلاثين سنة تمر بالإنسان لا تنسيه عاطفة صبيانية من عواطف الشباب .

وتبدو المصادفة غاية فى السذاجة تشكل أحداث حياة درية فى « الوشاح الأبيض » التى تنتصر على ظروفها السيئة إلى أن تصبح مدرسة ، ثم تنتقل لتعمل فى محل أزياء ، ويهبط عليها وحى الفن فجأة ، فتصبح فنانة لامعة ، وتتحرك وسط محبين ومعجبين لا حصر لهم ، تلتقى بهم مصادفة وتتركهم كذلك ، ومن أشد المصادفات كثافة فى السذاجة لقاؤها بحسنى - الذى ترك عمله فى المنائر وعمل فى هيئة النقل . وهى تسافر إلى الصعيد لسبب تافه وهو تغيير مدافن الأسرة ، ولا يتعطل القطار إلا فى ( المحط ) التى يعمل فيها الحبيب . ويتقابلان ليقولا كلاما باهتا ، لا يؤدى إلى لقاء بل إلى فراق وابتعاد ، وتنصحه بأن يتزوج أخرى فالمرأة لا تستحق - من وجهة نظرها -. أن يتعذب الرجل من أجلها .

المصادفة أيضا فى « شجرة اللبلاب » وفى « شمس الخريف » حيث نجد السيدة ف . تنزل مصادفة ، وتحب مختار مصادفة ، وتمرض مصادفة ، وتموت أيضا دون مبرر . وإذا كانت المصادفة تصوغ الحدث الروائى ، فإنها أيضا تشكل حياة « الناس » فى الرواية . وعلى هذا فإننا نجد صورة المرأة تتحدد بصفة طبيعية وأخلاقية متميزة تجمد عليها من بداية الرواية إلى نهايتها ، حيث تجمع إلى جمال الخلقة أنها مثال للبراءة والطهارة والإخلاص فى العمل . وكذلك الحال فى كل الشخصيات الرئيسية نجدها جميلة خيرة وفية بينما الشخصيات الثانوية قد تزل وتخطئ مثل « أم ربيع » زوج عم خليل « فى شجرة اللبلاب » . فإذا ما سقطت بطلة مثل السيدة ف . فهى طاهرة شريفة أيضا ، ولكن الذنب على الشيطان الذى أغواها .

هكذا يرى الكاتب أن البطولة بالنسبة للمرأة فى الرواية مقترنة بالكمال فى كل شىء ، لأنه يستمد مكونات شخصياته من عبقريته الانشائية وخياله العاطفى أكثر مما يستمدها من واقع الحياة . ومن الطبيعى بالتالى ألا يبرز العوامل الحقيقية التى تصوغ أزمات الناس فى الرواية .

وبالإضافة إلى التسطح فى رسم الشخصية تأتى ( السلبية ) التى تجعل المرأة تحب مصادفة ، وإذا ما أرادت أن تعبر عن حبها مثل زينب فى « شجرة اللبلاب » تهدى الحبيب قصة حب غرامية حالمة تصور حالها ، وإذا كان الحب والمرض والموت والفقر يلقانا دون إرادة ، فكيف تزل المرأة دون إرادة ؟ ! حيث تقرر السيدة ف . بطلة « شمس الخريف » أن المرأة لا تحمل أى مسئولية عندما تزل فنحن « مسئولون عن الدفاع إذا هوجمنا ونحن فى حالة طبيعية ، أما النائم والمريض والميت ( وضحكت )

فالمسئولية واقعة على من يهاجمهم لأنه ليس أهلا للدفاع ، فالمسئولية كما ترى إنما تقع على المجتمع »[١] .

وإذا كان المجتمع البشرى مصدر الآلام - كما يرى الرومانسيون فى ثورتهم عليه - فإن عبد الحليم يضيف إليه ( الشيطان ) كقوة أخرى جديدة تشارك فى عذاب البشر وتنغص حياتهم . وعلى هذا تبلغ سلبية الشخصية حدا بعيدا يسلبها الإرادة فى كل ما تفعل ، وبهذا تصبح الشخصية غير مقنعة ، وبالتالى لا تستحق أن تحيا فى رواية . وهكذا تبدو شخصية المرأة سلبية مسطحة منذ أول وهلة لا تنمو بنمو الحكاية ، فهى إذن شخصية تحيا بالزمن لا « بالقيم » ، لا نكتشف فيها بعد كل موقف بعدا نفسيا جديدا لأنه يقدم صورة المرأة نموذجًا له طبيعة ثابتة جامدة .

ويتعلق بسلبية المرأة رغبته فى إماتة الشخصية : إما بالموت المادى الحقيقى أو بالابتعاد عن الحبيب - وهو بهذا يتغنى بنفس النغمات الحزينة التى شغف بها أستاذه المنفلوطى . ونتساءل هنا ما الذى جعله يميت ليلى « لقيطة » وزينب فى « شجرة اللبلاب » والسيدة ف . فى « شمس الخريف » وسميرة الأخت الصغرى الجميلة فى رواية « من أجل ولدى » ( ١٩٥٧ ) وحتى التى لا تموت تبتعد وتنعزل !!

التعليل الظاهرى لذلك أن المرأة تحيا فى الرواية عنده بالحب وللحب باعتباره مهربا من سوء الأوضاع الاجتماعية التى تعيش فيها خاصة الفقر - الذى يبدو قاسما مشتركا أعظم فى كل رواياته ، سواء بالنسبة للحبيب أو المحبوبة - فإذا ما فقدت المرأة الحب فقدت معه كل مبرر لاستمرار الحياة ومن ثم يميتها المؤلف أو تنتحر هى .

وهناك تعليل آخر خلف هذه الظاهرة من حيث الدلالة الفكرية ، ذلك أن رؤية الأديب للحياة عامة - كما تصور رواياته - متشائمة سوداوية ترى الفساد وقد استشرى وتحس بعجزها عن إصلاحه أو التعامل معه ، ومن ثم كان الهروب السلبى تعبيرا عن هذا الإحساس . ونظرة الروائى هنا واحدية تجسد السلبيات المتعددة التى شوهت العلاقات الإنسانية فى المجتمع فى سبب واحد هو الفقر . ولم تستطع مع هذا أن تنتصر للفقراء أو تثير قضيتهم .

وقد يبرر هذه الظاهرة من الناحية الفنية أن الشخصية قد ماتت فنيا فى يد المؤلف ، ولم تعد بإمكانياتها المتواضعة قادرة على العطاء الفنى ، ومن هنا كان

---

( ١ ) شمس الخريف ص ٢٠٦ .

الموت المادى أو الاغتراب الاجتماعى نتيجة للموت الفنى للشخصية .

وهناك ظاهرة تكنيكية فطن إليها من كتبوا عنه مثل جوردان مينو[١] وشكرى عياد ، وهى أن رواياته تروى فى الغالب ( بضمير المتكلم ) . نجد هذا فى بعد الغروب وشجرة اللبلاب وشمس الخريف والتى لا تروى بضمير المتكلم وإنما بضمير الغائب - يعرض فيها الكاتب الرواية لا بطريقة الغائب العالم بكل شىء التى توزع الأضواء على جميع الشخصيات فى الرواية ، وإنما ينحاز لشخصية البطل امرأة أو رجلا ، ويسلط عليها الأضواء ولا يحرك الأحداث إلا فى إطارها . هذه الطريقة « تسمح له أن يصبغ روايته كلها بالصبغة الانفعالية التى يتلبسها حين يكتب ، وأن يسقط الجوانب المختلفة للحقيقة فلا يرى إلا جانبا واحدا يمضى معه إلى آخر الشوط ، وكأنه شاعر ينظم قصيدة »[٢] .

واستخدام ضمير « أنا » يمكن الروائى من أن يجعل كل شىء فى الرواية يبدو « ذاتيا » من وجهة نظره ، ويجعل الرواية أقرب إلى الترجمة الذاتية . أما الضمير « هو » فيتيح للروائى حرية أكبر كخالق يوزع أضواءه على كل الشخصيات ، كل على قدر مساهمته فى تشكيل الحدث . وهكذا يتيح ضمير المتكلم للكاتب إمكانية إبراز الأسلوب الانشائى الخطابى الذى ورثه عن أستاذه المنفلوطى ، بحيث يعلو صوت « الأنا » فيسلب الأسلوب كل قدرة على التعبير الفنى ، ويصبح مجرد مهارة لفظية ، من ذلك ما قالته ليلى للشيخ ( غير المسمى ) تبثه أحزانها :

« أنا فى ظلام من دنياى يا أبى لا تشرق على شمس ولا يحييني شعاع !
أنا لحن مضطرب ، أنا سر كان يجب ألا يذاع وحديث كان يجب ألا يشاع ! .
أنا كلمة غير واضحة ولا مفهومة ! أنا مبتدأ ماله من خبر ، وفعل ماله من فاعل !
أنا واغلة على مائدة الوجود أطعم والناس بى يرمون ، فلا أنا ممسكة ولا هم راضون ! أنت يا أبى ، أنا لا أدرى من أنا ؟ ! »[٣] .

فهذا الأسلوب الذى ورد فيه ضمير « أنا » ( تسع مرات ) فى فقرة ، لا يحمل شيئا من الفكر قدر ما يحمل من ( الشحنة العاطفية ) المنفعلة التى قد تخلق إحساسا

---

( ١ ) راجع مقالاً له بعنوان : روائى الدلتا . ترجمة سمير وهبى - المجلة القاهرة - مايو ١٩٧٠ .
( ٢ ) تجارب فى الأدب والنقد : شكرى عياد ص ١٧٦ .
( ٣ ) لقيطة ص ٨٩ .

بالغثيان ، ولكنها لا تؤدى إلى تعاطف واع مع تلك الشخصية التى ( تاهت ) معالمها وسط التعبير الإنشائى ، الذى يهتم به المؤلف فى الدرجة الأولى .

وهذه الطريقة متواترة فى الغالب الأعم من أعماله الروائية بدرجة مربكة . لا نستطيع أن ننكر معها أن المؤلف كان على قدر من الذكاء حين اختار هذه الطريقة متوهما أنه يستطيع أن يوقعنا فى قدر من الخلط أو الالتباس ، فلا نعرف الحد الحاجز بين أفكاره وأفكار الشخصية المعبر عنها . ولا شك أن هذه السيولة العاطفية الباكية تتناسب والإطار التراجيدى الحزين الذى يصدر عنه المؤلف ويشد به كثيرا من قرائه المحزونين .

ويتصل بالطريقة « الذاتية » فى التعبير أنها جعلته ( يتقمص ) شخصيات رواياته رجالا ونساء ويحملهم أفكاره ، لا الأفكار التى تتناسب وطبيعة وجودهم فى الرواية ، لذلك يفقد الحوار منطقيته وواقعيته من ناحية ، ويحمل فلسفة لا تناسب الشخصيات ، ولا تفرق بينهم سواء من حيث الفكر أو الانفعال من ناحية أخرى . ومن هنا لا نكاد نلمس فارقا أو خلافا بتغير الأحداث والمواقف والشخصيات .

والحوار التالى يدور بين طالب فاشل بالثانوى وفتاة قروية مراهقة فى ساعة وداع شاعرى خيالى تشارك فيه الطبيعة المحبين أزماتهم وانفعالاتهم ، كأنما الطبيعة تدار « بزرار كهربى » فى يد هذا الكاتب الرومانسى الحالم ، ونخضع لحالات الشخصية النفسية والمزاجية : « ثم أمسكت الألسن وتولت الجوارح والملامح والحركات والسكنات شرح ما جاشت به النفس فى صمت طويل عميق أبلغ من الكلم والقوافى التى يسجع بها الشعراء ، حتى جال من حولنا هدهد ينقر ويفتش .ويبحث وينقب فسألتها مبتسما هازا رأسى : عم يبحث ؟

فقالت : يقولون إنه لا يزال يفتش عن كنوز سليمان من يومها حتى يومنا هذا ! فقلت : إذن فنعمت المثابرة . قالت بصوت يهدجه حياء ووله : ولن ينقضى عمله حتى ينقضى ما بيننا ، ليتنا لم نلتق !

وأدرت كلامها فى قلبى فاستعذبه القلب حتى انتبهت هى إلى نعيق غراب على شجرة الجميز . فنظرت إلى وفى عينيها تشاؤم أهل الريف ( ؟ ! ) فابتسمت لها مهونا الأمر . فسألتنى : لماذا لا نرى بينها غرابا غير أسود ؟ كلها سود .

فقلت ما جاد به خاطرى وإن كان قولا لا طائل تحته : لأنه من رهبان الطيور .

لكنها استعذبت قولى فقالت : هذا حسن . إذن فلا تنس سأحبك ما دام الغربان

فى ملابس الرهبان ، والهدهد يبحث عن كنوز سليمان .

ثم التقت شفاهنا فى قبلة»[١] .

هذا النص يدور بين مراهقين فى الحقل ، ويشخص كثيرا من سمات الكتابة الفنية للكاتب من حيث الوله بفخامة التعبير اللفظى ، وانعدام المنطقية والفارق الشعورى فى الحوار ، والتعليق الدائم بأسلوب تقريرى ، وغرام المؤلف الدائم بأن يجعل الشخصيات تتحدث بما جاد به خاطره ، لا بما يتناسب ومستواها الفكرى .

وفى مجال تأثر الكاتب بأستاذه المنفلوطى فإن كليهما ريفى النشأة عربى الثقافة ، تغلب عليه العاطفية والخطابية فى الأسلوب ، مع الاتكاء على التغنى بالآلام والأحزان البشرية ، ووصف حالة المحزونين والبؤساء لاستثارة الشفقة العاطفية لا الموضوعية عليهم ، مع العناية بإبراز الحكمة والموعظة الحسنة ، ومن هنا يغلب على الأسلوب سمة التقرير . وطريقته فى المعالجة الفنية تتفق وطريقة المنفلوطى بسماتها الخطابية التى يعلو فيها صوت « الأنا » ولهجتها التقريرية التى تقدم الكلام على أنه حقائق ومسلمات .

من ذلك أننا نجد فصلا عن « السعادة » فى رواية « ماجدولين » التى ترجمها المنفلوطى ( ١٨٧٧ - ١٩٢٤ ) عن « ألفونس كار » ينصح فيها ستيفن صديقه فرتر بعدم اليأس والحزن . ونجد الكثير من معانيها وطريقتها فى المعالجة ترد على لسان الشيخ لليلى فى رواية « لقيطة » ، فالشيخ يقول لها : استبشرى بالصباح وغردى مع المساء وافرضى على الناس وجودك ، فما أنت مذنبة ولا جانية ! أنت روح طاهر فى إهاب طاهر !

أنت ساعة توبة أعقبت ساعة خطيئة !

أنت لفظة استغفار رددها لسان عثر، فقبل الله وغفر !

أنت دمعة ندم ملؤها حرارة وفيضها طهارة ( ص ٩١ ) .

بينما يقول فرتر لاستيفن فى « ماجدولين » : « أنت كالطائر السجين فى قفصه ، فمزق عن نفسك هذا السجن الذى يحيط بك وطر بجناحك فى أجواء هذا العالم المنبسط الفسيح . وتنقل ما شئت فى جنباته وأكنافه واهتف بأغاريدك الجميلة فوق

---

( ١ ) شمس الخريف : عبد الحليم عبد الله ، مكتبة مصر ص ١٣٦ .

قمم جباله ورؤوس أشجاره وضفاف أنهاره ، فأنت لم تخلق للسجن والقيد بل للهتاف والتغريد »[1] .

كذلك يتفق مع المنفلوطى فى العناية بفخامة ( الألفاظ المنتقاة ) التى تأخذ سمة « الأكلشيه » ، من ذلك ما جاء فى « شمس الخريف » مثل : رباط ماسى من المودة - أضواء المساء - جحافل الليل - ضحكتها الناعسة - طريق تتوسده رؤوس المزارع - الشمس نائمة فى دست الأفق .

وأخيرا فان عبد الحليم عبد الله إذا كان قد ورث طريقة المنفلوطى فى التعبير ، فإنه قد ورث أيضا إعجاب المعجبين بفنه الحزين . من هنا يأتى سر ذيوعه من قدرته على التعبير عن العواطف الحزينة والحب المريض .

## عبد الحميد جودة السحار

تبرز الكتابات الدينية التى أصدرها السحار ( ١٩١٠ - ١٩٧٣ ) دلالة على اهتماماته الفكرية وبيان موقفه من التطور الاجتماعى من ناحية ، ومن ناحية أخرى تحدد الرؤية التى يصدر عنها فى كتاباته الأدبية ، ويصبح نتيجة ذلك أنه لا يناقش موضوعاته الأدبية إلا من خلال الإطار الدينى ، فتكون القيم عنده أبيض وأسود ، خيرا وشرا ولا مجال لتداخل الألوان أو الخطوط عنده ، ومن هنا تصبح النفس البشرية عامة والمرأة بصفة خاصة ذات طبيعة جامدة ، وترتب على ذلك أن قضية الحب عنده تناقش فى رواياته على ضوء الحلال والحرام،ومن ثم تصبح المرأة ملاكا أو شيطانا ، وتصبح الصورة خاضعة لكل الموروثات السلفية وإن خالفت منطق التطور والعقل ، ومن هنا يصبح « السفور » مدعاة للسقوط ، والتعليم مؤديا إلى « الخيبة والخسران » ، ولعل هذا ما جعل مصطفى بطل أولى رواياته يفضل تحية « ست البيت » على فتاة « الليسيه » لا لشىء إلا لأن الأولى ستستكين لغدر الزمان ، بينما الثانية ستدلى برأيها فيما تعرف وفيما لا تعرف .

وهذه الرؤية السلفية للسحار تمثل موقفا فكريا إزاء قضايا التطور لدى بعض المفكرين والأدباء الذين يتخوفون من التطور الاجتماعى خاصة فى مجال القيم والسلوك ، ويعتبرون كل جديد فيه بدعة تؤدى إلى الضلال .

---

( ١ ) بجدولين : الفونس كارل ترجمة المنفلوطى ط . المكتبة التجارية القاهرة ص ١٨١ .

ومن خلال هذا الإطار الفكرى يجب أن نعالج قضية الفن عند السحار الذى قدم خلال الفترة الزمنية لبحثنا روايتين : فى قافلة الزمان ( ١٩٤٥ ) – النقاب ( ١٩٤٧ ) ، ويبدو أنه بدأ يكتب الرواية دون أن يكون فى ذهنه إلمام واسع بها أو فهم محدد لها ، ومن هنا نجد اضطرابه حتى فترة متأخرة فى تحديد المقياس الدقيق للقصة الجيدة[1] .

« فى قافلة الزمان » تعد رواية تسجيلية لحياة أسرة « الحاج أسعد » وأبنائه وحفدته من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٣٧ ، وهذه الوقفة لا دلالة لها إلا فيما صرح به من أنها السنة التى تزوج هو فيها وتوفى والده ، وإن كنا نعدم الإحساس الفنى بقيمة تحديد الزمن فى الرواية التى تتشابك فيها الشخصيات البشرية بطريقة مربكة لكثرتها العددية التى تأتى دون مبرر فنى ، ولا يتضح الخط الأساسى لها إلا بظهور شخصية ( مصطفى ) حفيد الجد – هذه الشخصية التى تستقطب جهد المؤلف فى النصف الثانى من الرواية ، وتساق القضية الفكرية التى تناقشها الرواية من خلال صورته لا باعتباره بطل الرواية فحسب ، بل لأنه يمثل شخصية المؤلف الحقيقية[2] .

وعلى هذا لا تنضج الرواية فنيا إلا بنضج مصطفى – البطل الرجل – لأن الرجال من وجهة النظر التى يصدر عنها الأديب ( قوامون ) على كل شىء فى الواقع وفى الفن ، ومن ثم تأخذ صورة المرأة فى الظهور عندما تبدأ اهتماماته العاطفية . وإذا ما تجاهلنا موقفه من راشيل ومارى اليهوديتين – حيث لا ندرى أهى أمانة فى التسجيل أن يسرد ذكرياته كما حدثت أم أنه يعز عليه أن يصور مسلمة تستجيب للعبث – فإن صورة المرأة التى تقدمها الرواية نلسمها فى شخصيتين :

**الأولى :** كوثر فتاة « الليسيه » التى عرفها من الشباك .. وازدادت علاقته بها عن طريق الترمواى ، وتصادقا .. ودخلا « السينما » وترددا على الكازينو ، ولكنه لا يطلب فى كل مرة إلا « الكاساتا » لأن كل المشروبات حتى الغازية يبدو أنها محرمة فى نظره .

**الثانية :** تحية ابنة عمه التى خطبتها له جدته آمنة وهما صغيران .

وهنا يجد البطل نفسه بين صورتين ترمز كل منهما إلى موقف اجتماعى بعينه : فكوثر تمثل التطور الذى نالته المرأة بالتعليم وحرية الحركة والقدرة على فهم

---

( ١ ) راجع : القصة من خلال تجاربى الشخصية : للسحار ط . معهد الدراسات العربية ، القاهرة ص ٩ ، ٢٤ .

( ٢ ) المصدر السابق ص ٨٢ .

العواطف والتكيف الاجتماعى ، ولكنها استثارته فى مكمن الخطورة من نفسه .. لقد غادر القاهرة إلى الإسكندرية ليراها وقد ملأه الشوق والحب « وفيما هو ينظر أمامه إذ لمحها تخرج من البحر عارية ، فما كان لباس البحر يخفى شيئا . فثار دمه فى عروقه وشعر بتقزز وضيق فبدت لعينيه بغيضة تافهة[1] . وزاد من أساه ونفوره أن ذهب معها إلى الملهى « وجاء شاب فاستأذن وراقصها ، لقد عرفها من سنة وسار معها فى الليل والنهار ولم يضع يده على خصرها ، وإذا بذلك الشاب يلف ذراعه حولها ويلصق صدره بصدرها بعد لحظة واحدة ، إنها فتاة تافهة لا تستحق أن يفكر فيها أو يحزن عليها »[2] .

وهكذا حدد علاقته بكوثر على أساس مايرى من الحلال والحرام ، وبدلا من أن ينسب القصور إلى نفسه لعدم مقدرته على التكيف الاجتماعى مع الصورة الجديدة للمرأة فى المجتمع – ولو أنه تحامل عليها وبالغ فى شذوذها واختار لتمثيلها المواقف ( الفاقعة ) ليعطى التطور سمة التبرج والتبذل والسقوط – تجده يتهمها بالتفاهة وأنها لا تستحق التفكير .

**إن المواقف الشاذة التى اختارها لا تمثل التجربة الحقيقية للفتاة المصرية فى الفترة التى تعالجها الرواية** ، ولكنه أراد أن يهاجم من خلال هذا النموذج التعليم والسفور والاختلاط والتطور الاجتماعى للمرأة بصفة خاصة .

ثم اتجه البطل إلى أهله بعد أن فقد القدرة على التكيف الاجتماعى فخطبوا له تحية ابنة عمه فما أبدى اعتراضا ، حيث وجد فى المحجبة المحافظة ضالته ويكفى « أنها من فتيات الأسرة لا تصلح إلا للمطبخ والبيت ، فلن تشاركه سبحات الخيال ولن تبث فيه روح إقدام ، ولكنها ستدعه يشق طريقه وحده ، تقاسمه الغنائم إذا غنم ، وتستكين لغدر الزمان إذا مال ، ولخير له أن يربط حياته بمثلها على أن يربطها بمثل فتاة الليسية التافهة التى لن تدعه يقتحم الصعاب وحده ، بل ستدس أنفها فى كل شىء ، وستدلى برأيها فيما تعرف وفيما لا تعرف،وستغضب إذا ما تصرف على غير هواها ، وستلقى عليه اللوم كله إذا ما جاء بخيبة أو خسران . فلن تكون له عونا بل ستكون قيدا يحد من سيره وعبئا فوق عبء الزمان . لخير له أن يتزوج ممن تعرف لها

( ١ ) فى قافلة الزمان ط . مكتبة مصر ، القاهرة . ص ٣٢٥ .
( ٢ ) فى قافلة الزمان ص ٣٢٩ .

وظيفة . على أن يتزوج ممن لا تعرف لها وظيفة إلا الزينة والخروج وارتياد الملاهى فى مخاصرة الرجال »[1] .

**وهكذا عبر المؤلف عن موقفه من قضية التطور الاجتماعى بطريقة تقريرية يبدو فيها عنف الانفعال – وهو هنا لايناقش القضية بأسلوب الفن ، وإنما بمنطق رجل الشرع المتزمت ، ولذا فإن الموقف الفكرى الجامد الذى يصدر عنه الكاتب يمسخ التجربة الفنية ، لأن الحكم على الشخصيات غير نابع من رؤية فنية يمليها الموقف الروائى ، وإنما مستمد من نظرة شخصية لا ترى للإنسان إلا مسارا واحدا ، إن حاد عنه للحظة « ضل سواء السبيل » . وهكذا تخضع صورة المرأة عنده لهذا الإطار الجامد ، وبالتالى يصبح لا جدوى لأى مكسب حضارى تناله المرأة ، لأنها بهذا تخالط الرجال وتدس أنفها فى كل شىء .**

**ومن هنا تصبح الصورة السلفية للمرأة التى لا تشارك فى الفكر ولا تفصح عن مشاعرها محل تعاطفه ومصدر سعادته ، وقد انعكس هذا على بناء الرواية بحيث تجده لا يتعمق أى صورة للمرأة فيها برغم كثرة عددهن فى الرواية ، حتى كوثر وتحية أكثر النماذج النسائية نضجا ، نجدهما شخصيتين مسطحتين ، لأن المؤلف** ليس مهتما بخلق شخصية فنية ، وإنما اهتم بأن يقدم نموذجا نمطيا يدل على فكرة معينة .

ونفس الموقف الفكرى السلفى الذى ينظر إلى القضايا الاجتماعية من وجهة نظر تقليدية جامدة بطريقة تخنق التجربة الفنية وتفقدها منطقيتها ، نجده فى « النقاب » ( سنة ١٩٤٧ ) يقدم شخصيتين يمثلان ثنائية نمطية لنموذجين متناقضين للمرأة كما حدث فى الرواية السابقة – ليناقش من خلالها قضية سفور المرأة وحجابها وأثر ذلك فى أخلاقها :

**الصورة الأولى :** تمثلها « علية » ابنة عم حسين بطل الرواية ، وهى فتاة غنية متحررة يقدمها المؤلف شخصية نامية من خلال الحركة الدرامية فى الرواية ، بحيث تبدو أكثر ايجابية حتى عن حسين الذى تقوده فيتبعها . حتى القبلة هى التى تبدأ بها ، ومن ثم لم يكن غريبا أن تتعلم ( هى ) من المكتب كل ما تعلمه بالتجربة . وتوقع هذه النظرة المؤلف فى مواقف غير منطقية ، حين يعزل شخصياته عن

---

( ١ ) فى قافلة الزمان ص ٣٣٣ .

الواقع الذى يتعاملون من خلاله ، ثم تشغل الرواية بعلية ابنة كمال بك الثرى ، التى تحارب من أجل الزواج من حسين .

**الصورة الثانية** : المقابلة للغنية المتحضرة : هى « هدى » الفقيرة « ذات النقاب » الذى لا يحول دون كشف جمالها ، والبطل حين يراها لأول مرة يقدم لنا عنها تقريرا مفصّلا فهى « ممشوقة القامة أميل إلى الطول ، فاحمة الشعر واسعة العينين ، ينبعث من سوادهما بريق ينفذ إلى القلب ، ممتلئة الصدر دقيقة الخصر ، لها ساقان متناسقتان بديعتا التكوين ، زان وجهها هدوء وانبعثت منه أنوثة صارخة »[1] .

وحسين يفضل هدى على علية لا لشىء إلا لأنها تلبس « نقابا » ولكونها ( جفلت ) كغزال شارد مفزوع ، حين أراد أن يحدثها فى الشارع ، وهكذا يحدد إطار التقاليد موقف المؤلف - لا البطل - من المرأة ، ولذلك يخالف حسين أسرته لكى يتزوج بذات النقاب مقررًا بطريقة توحى بالتقدمية الشكلية « من حقى أن أتزوج ممن أطمئن إليها فأنا الذى سأعاشرها العمر الطويل » .

ولكن المصادفة القدرية - التى تشكل بناء الرواية وهيكلها العام عنده تربط بينه وبين « جمال » برابطة صداقة ليكون هذا الصديق هو الماضى المسدل عليه النقاب فى حياة هدى ، أزاحته علية التى لم تستسلم لقرار الحبيب « الآبق » ، إذ اعتبرته - برغم شخصيته المترددة الرجعية - الآدمى الوحيد ، الذى يمكن أن يهبها الحب والسعادة !!

**وهنا نصل إلى سمة تكنيكية تسم الرواية بالجمود ، والشخصيات بالسلبية والتسطح وعدم المنطقية فى الحركة داخل الرواية** ، وهذا يأتى من كون الرواية محصورة فى شخصيات ثلاث هى : هدى وعلية وحسين . وهذه الشخصيات لا تلتزم فى حركتها حدود تكوينها الفكرى والاجتماعى ، وإنما هى نماذج تنطق برأى المؤلف فى قضية السفور ، والماضى ، والسقوط الذى ينجم عن حركة المرأة فى المجتمع وما يوجده من أوهام لا مبرر لها فى نفس حسين ، فيمضى كالأبله بعد أن دمر بيته وهجر زوجته وطفله ، وعجز عن أن يعود لعلية مهزومًا ، فانهار وراح يضرب فى الطريق وهو حيران « يحس فى أعماقه إحساس من يعيش غريبًا فى الحياة »[2] .

ونهاية الرواية على هذه الطريقة بحيث تسقط المرأة المحجبة الفقيرة وتتردى

---

( ١ ) النقاب : السحار ، ط . مكتبة مصر ، القاهرة ص ٣٧ .

( ٢ ) النقاب : ص ٢٨٤ .

المتحضرة الغنية ، وما نجم عن ذلك من اغتراب البطل وحيرته - تثير سؤالاً مؤداه : **هل وظيفة القاص أن يعرض المشكلة وأن يعالج حلها أو يقترح لها حلاً ؟.**

المؤلف يجيب على تساؤله هذا بقوله : « وظيفة القاص عندى هى التعبير عن الحياة ، أن ينفذ القاص بصيرته إلى أعماق النفس البشرية وأن تخفق الحياة التى يصورها خفقات القلب بكل ما فيها من مشاعر ، وأن تزخر باللمسات الفنية التى تهز مكامن الشعور فى النفس ، أن يعرض مشاكل الحياة من خلال نفسه المرهفة الحس، وأن يبرز نواحى القوة والضعف دون أن يحاول وصف علاج للمشاكل التى يعرضها ، لأنه لو فعل لانقلب إلى واعظ وفقد وظيفته ، واختلت الموازين الفنية فى يده .

إن أغلب المشاكل التى يعالجها القاص مشاكل اجتماعية أو نفسية تكونت على مر السنين ، وليس من المعقول أن تحل هذه المشاكل فى كتاب.ولو حلت بالنسبة إلى شخصية من الشخصيات،فليس يعنى ذلك أنها امحت من الوجود »[1] .

وهذا الكلام قد يبدو فى ظاهره مقبولاً ، **ولكن الكاتب وهو يلم شعث التجربة ويكشف سلبياتها من الواقع ، عليه فى نفس الوقت أن يحدد موقفه من قوى الصراع فى المجتمع ، وأن يبرز الصور الجديدة ، والقيم التى ينبغى أن تسود ، وأن يناصرها من خلال أدبه ، حتى يصبح الأدب بهذا عاملاً من العوامل المساهمة فى صنع التقدم** ، لذا فإن الكاتب كان عليه أن يناصر شخصية تمثل وجهة نظر موضوعية - لا ذاتية فى الرواية .

إذن لا نوافق الكاتب على رأيه فى أن على الكاتب أن يثير قضيته فحسب ، إنما الواجب عليه وهو يقدم القضية ويصف الأبعاد المكونة لها أن يقدم بعد ذلك ما يراه من حل لها ، يفصح به عن موقفه من القضايا التى يثيرها .

**إن الشخصيات الروائية التى تصبح جزءًا منا بالقراءة ، نريدها أن توضح لنا معالم الطريق إلى مستقبل أفضل** ، ولكن عدم وضوح الرؤية لدى السحار جعله يهدم « هدى » فى الرواية ويظهر « علية » بصورة الإنسانة الشاذة . والبطل جعله يغترب بلا سبب،وينهار على وهم لا يتأكد منه . من هنا يفقد العمل الأدبى ( منطقيته ) الفنية بسبب الإطار السلفى الذى يخنق به التجربة الأدبية ، ويجعله أساس التعاطف فى الرواية دون أن يبرر ذلك فنيًا .

---

( ١ ) القصة من خلال تجاربى الشخصية ، السحار ص ٣٢ .

ويضاف إلى هذه السلبية التى يقدم بها صورة المرأة فى الرواية - كما نرى فى صورة تحية فى « قافلة الزمان » وهدى فى « النقاب » - أن المرأة إذا خرجت عن حدود السلبية فى الرواية فإنما تتحرك حركة مقصودة تدل على الشذوذ والانحراف ، لتبرر وجهة النظر التى يريد الكاتب أن يلبسها لها ، فحركة كوثر وعلية يراد بها أن يسخر الكاتب من تحرر المرأة وسفورها ومشاركتها فى حركة المجتمع .

وعلى هذا فإن صورة المرأة فى أدب السحار - الذى عرضنا له هنا - تمثل نظرة رجعية إلى بناء الرواية وموقفًا تقليديًا يرفض كل تطور لوضع المرأة فى المجتمع .

## محمد فريد أبو حديد

يعد محمد فريد أبو حديد ( ١٨٩٣ - ١٩٦٦ ) من الجيل الرومانسى الأول .. بما قدم من روايات تاريخية ابتداء من سنة ١٩٢٦ .. كما ساهم فى الكتابة للمسرح تأليفًا وترجمة بالشعر المنثور . وقد أدخلناه هنا - بروايته « أزهار الشوك » ( ١٩٤٨ ) ضمن الرومانسيين الجدد ، لأن هذه الرواية الاجتماعية الأولى فى إنتاجه - قد ظهرت فى نفس الفترة الزمنية التى ظهر فيها ممثلو هذا التيار ، كما أن السمات الفنية للرواية تدخلها فى نفس الإطار الرومانسى الذى يتفق وفن أولئك الأدباء .. وإذا كانت هذه الرواية من حيث الإطار الاجتماعى نقلة فى فن المؤلف ، فإنها تحمل السمات التى نجدها عنده فى الرواية التاريخية .. أى أنه تناول الرواية الاجتماعية بنفس التكنيك الذى سبق أن تناول به الرواية التاريخية .

رواية « أزهار الشوك » تصور سلبية المرأة فى القرية والمدينة ، إذ « كانت علية فتاة طروبًا مرحة تملؤها الحياة .. وهى شاعرة بأنها قوية تمد يدها إلى الضعفاء ». وكثيرًا ما كان يقرن صورتها بصورة تعويضة الأعرابية التى كانت لا تعرف الغرور ولا العجب ولا الزهو « ولكنه كان لا يلبث أن يعود من الموازنة بينهما نافرًا حانقًا يكاد يحس أنه قد ارتكب جرمًا ، أكان ينبغى له أن يقرن صورة هذه الحسناء المنعمة المثقفة بصورة البدوية التى لا تستطيع أن تستمر فى حديثها إلى ما بعد التحية والابتسامة[1] » .

بهذه الثنائية التى تبلغ حد التناقض - يقدم الكاتب نموذجين لصورة المرأة ، هما

( ١ ) أزهار الشوك محمد فريد أبو حديد ط . الكتاب الذهبى العدد ( ١١ ) ، أبريل ١٩٥٣ ، ص ٥٠ .

علية وتعويضة ، كلتاهما تمثل شريحة وبيئة اجتماعية خاصة ، لم يربط بينهما المؤلف برباط قوى . والنموذجان ( متقابلان ) بدرجة أحس معها - فؤاد - البطل أن المقارنة بينهما جرم .

أما عن تعويضة فهى زهرة نضرة تحيط بها أشواك تعوقها دون أن تفوح بعبيرها وتسعد بحياتها ، وتتجسد هذه العوائق فى الفقر وما استتبعه من فوارق طبقية حالت دون زواجها من فؤاد الشاب الجامعى الثرى . وأغرت به إبراهيم ميسور - الإقطاعى - بعد أن تزوجت « قوية » . وقد نتج عن جمال تعويضة وفقرها هى وزوجها .. أن سجن الزوج ظلمًا بجريمة ملفقة من الإقطاعى ، واستنكف فؤاد - وكيل نيابة الناحية - أن يساعده فى أزمته ، لذلك سجن وضاعت أو تاهت تعويضة وسط الأشواق ، وبعد أن يعود زوجها من السجن ولا يجدها ينجذب ويفقد صوابه مرددًا فى نغمات حزينة ..

وين راح يا تعويضة طيّاب الريح - راحت وين
وين الهلال والندى والدار ، وين الدار
كان الزمان من زمان نادى يروينا
شبت لهاليب على الأعواد والنوار
جولى لى راحت وين يا تعويضة[1]

وهنا نود أن نوضح حقيقة متواترة فى الرواية العربية ، وهى أن شخصية « المجذوب » تقترن دائمًا بشخصية امرأة مأزومة تعيش مأساة ، يعكس المجذوب الوجه المأسوى لمحنتها . ويجسد شراسة الواقع المادى عليها . نجد ذلك فى يوميات نائب فى الأرياف فى صورة الشيخ عصفور بجوار شخصية ريم ، وفى زقاق المدق فى صورة الشيخ درويش بجوار شخصية حميدة ، ونجد هنا فى أزهار الشوك - صورة قوية بجوار شخصية تعويضة ، والشيخ الشناوى بجوار وصيفة فى « الأرض » للشرقاوى ، والشيخ متولى عبد الصمد بجوار شخصية عائشة فى « ثلاثية » نجيب محفوظ .

أما علية فهى فتاة مثقفة غنية تتذوق فن أخيها سعيد الرسام ، وتقرأ بعض كتب الأدب الفرنسى . وإذا كان فؤاد قد تخلى عن تعويضة بإرادته لقوية لأنه يشعر أنها دونه منزلة اجتماعية ، فقد التزم السلبية المطلقة فى أن يقيم علاقة ما بعلية ،

( ١ ) أزهار الشوك ص ١٥٦ .

لإحساسه بأنه أقل من أن يرتبط بها حيث تفوقه ثقافة وإدراكًا للحياة ، لذلك تزوجت من صدقى على الرغم من الصورة السيئة التى رسمها المؤلف له .

واستمرت علية تؤدى دورها بعد الزواج . وحين دب الخلاف بينها وبين زوجها أرسل الله إليها مصادفة مركبة لتعيدها إليه ، فى لبنان وفى فندق واحد وزمان واحد يهبط عليها فؤاد ليرد إليها زوجها العابث .

وعلى هذا فالنموذجان متقابلان تمام التقابل من حيث المستوى الاجتماعى وما يتبعه من ظروف فى الحياة . لذلك يحمّل المؤلف تعويضة كل سلبيات الفقر ، ويفتح كل فرص الحياة والنعيم أمام علية . وهذا هو السبب فى أن تعويضة الزهرة الجميلة قد تاهت فى دنيا الأشواك البشرية ، حيث حال الفقر دون زواجها بفؤاد بل حتى باحتفاظها بزوجها أو النجاة من شر الاقطاعى الذى يجسم شرور الواقع ومظالمه ، لذلك ضاعت تعويضة تعبيرًا عن سوء الأوضاع الاجتماعية الموجودة ، وعجز المؤلف عن أن يقدم لنا صورتها تطحنها الأزمة وتسحقها الظروف السيئة . وهكذا ظلمت فى التعبير الفنى كما ظلمها الواقع ، ومال المؤلف إلى صورة علية يتتبع قصة حياتها من فصل لآخر .

ولكن الذى يلاحظ بصفة عامة هو أن بنية الرواية وهى تقدم النموذجين تبدو غير متماسكة ، حيث إن الرابط الوحيد هو البطل السلبى - فؤاد - « فلو أنه كان شخصية قوية فعالة تخلق الأحداث وتؤثر فيمن حولها من الناس لاستطاع أن يكون صلة صالحة لهاتين البيئتين المختلفتين ، ولأجبرنا على أن نتتبع مصيره أينما انتقل غير ناظرين إلى اختلاف الأجواء والشخصيات . ولكنه وهو على هذا القدر من العجز والضعف لم يستطع أن يعوض هذا الانفصال ، وبقيت الرواية قصتين منفصلتين لم تمض كل منهما إلى غايتها ، ولم تنل من العناية ما يحقق لها الكمال ، ولم تخلص من اختلاطها بأحداث القصة الأخرى اختلاطًا يوزع انتباه القارىء وانفعاله »[1] .

غير أننا نلمح أن هناك سمة نفسية تشمل النموذجين لصورة المرأة على اختلافهما ، بل تمتد لتشمل صورة البطل - الرجل - أيضًا تلك هى السلبية المطلقة فى مجابهة الأحداث ، والهروب من اتخاذ أى موقف إيجابى سواء فى القرية أو المدينة .

---

(١) فى الأدب المصرى - عبد القادر القط ، ط . مكتبة مصر ص ٢٢ .

فتعويضة بعد كل ما نزل بها من ضربات فى الحياة ولا ندرى « وين ضاعت تعويضة » كما يقول زوجها . وعلية حين تقع فى خلاف مع زوجها لا تفعل شيئًا إلا أن تهرب من الوطن إلى لبنان . وتمتد السلبية لتشمل كل حياة فؤاد ، ولعل أوضح ما يبرزها موقفه غير المبرر وهو وكيل نيابة من مساعدة صديقه قوية رغم معرفته بأنه مظلوم وكذلك إعجابه بعلية وموقفه السلبى منها .

ومن هنا تبرز المصادقة القدرية مشكلة لهذه الشخصيات السلبية وللرواية أحداث الحياة . فالرواية مبنية على سلسلة من المواقف التى تشكلها المصادفة وكذلك حياة الشخصيات النسائية والرجالية ، مما يفقد الرواية والشخصيات كثيرًا من المنطقية التى تبرر حركة الأحداث والناس . ولعل هذا ما جعله يلجأ إلى ( التقرير ) يصف به شخصياته ، دون أن يقدمها فى موقف معبر يوحى بما يريد أن يسم به الشخصية ، فهو يصف علية « فتاة طروبًا مرحة تملؤها الحياة . حقًا كانت تحب أن تشارك فى مؤسسات الخير وتعاون على أعمال البر ، ولكنها كانت تفعل ذلك وهى شاعرة بأنها قوية تمد يدها إلى الضعفاء »[1] . فمثل هذا التقرير السردى عن الشخصية لا نجد فى الرواية موقفًا يترجمه ويوضحه .

ويضاف إلى سلبيات التكنيك فى الرواية أيضًا محاولة التفلسف فى مواقف لا تحتمل التفلسف من ناحية ، ومن ناحية أخرى هى أكبر مما يحتمله وعى الشخصية . ففؤاد – جعله يذهب إلى حديقة الحيوان ليفتعل مناسبة للتفلسف حيث « ود فؤاد لو أتمت حديقة الحيوان مجموعتها فأضافت إليها أشرف أنواع الحيوان وأشدها بطشًا وفتكًا – الإنسان .. »[2]

وفؤاد هذا الشخص السلبى لا يكف دومًا عن التفلسف وهو ما يتنافى والإمكانات الذاتية لقدرته . وهذا عيب فنى ، إذ يجب على الروائى ألا يجعل من الشخصيات ذات الذكاء المحدود شخصية واسعة الإدراك ، وألا يفرض على شخصية أن تذهب إلى مدى أبعد مما لا تساعدها عليه قدراتها ؛ بعبارة أخرى يجب على كل شخصية فى الرواية أن تكون ملتزمة حدود النموذج الذى تمثله فى الواقع .

ومن هنا تبهت الصورة الفنية للشخصية فى الرواية عنده ، فهى من ناحية لا تلتزم

---

( ١ ) أزهار الشوك ص ٥٠ .
( ٢ ) أزهار الشوك ص ٧٤ .

حدودها فى التفلسف ، ولا تقدم ما يكشف عما قاله المؤلف تقريرًا عنها ، بالإضافة إلى السلبية التى يقدمها للمرأة فى المدينة والقرية - غنية وفقيرة - تعبر عن قمة إحساس الرومانسى بسلبيات الواقع التى يعجز عن التصدى لها ، ومن ثم يكون الهروب من المجتمع الظالم الذى يسلب الفرد حقوقه ويحرمه حقه فى السعادة .

وقد كتب أبو حديد روايته الاجتماعية الثانية والأخيرة « أنا الشعب » ( ١٩٥٣ ) بنفس التكنيك من حيث تردد الأبطال بين القرية والمدينة ، والاتكاء على بيان التفاوت الطبقى ، والاعتماد على المصادفة فى بناء الرواية واستخدام الحوار الفصيح سردًا وحوارًا ، وبصفة عامة لم يخرج عن سمات الإطار الرومانسى الذى كتب به القصة التاريخية ثم الاجتماعية . ومع اتساع المساحة البشرية التى تتحرك خلالها الشخصيات وثورية الموضوع إلا أن البطولة الفردية ما زالت سمة الرواية عنده ، والسلبية ظلت مميزة للشخصيات ، حيث تتحرك الرواية فى إطار سيد زهير الذى يمثل الشخصية الرئيسية فى الرواية .

## يوسف السباعى

أمد يوسف السباعى ( ١٩١٧ - ١٩٧٨ ) المكتبة العربية بكثير من الكتب فى القصة القصيرة والرواية والمسرحية ابتداء من سنة ١٩٤٧ ، كما أن له أيضًا بعض الكتب التى تحدث فيها عن نفسه مثل : أيام مشرقة - أيام من عمرى - من حياتى . ولكنه فى هذه الكتب لا يحدثنا بشىء عن ثقافته وتكوينه الفكرى ، ولا عن مفهومه للأدب أو تصوره لدوره فى الحياة ، وإنما يتحدث عن أفكار عامة بما أوتى من « خفة روح » معهودة فى كل ما كتب . فهو مثلاً يحدثنا عن حرية الأديب وهدف الأدب فيذكر : « الأديب يجب أن يكون حرًا إلا من مسئوليته أمام ضميره ، وأنه لا يمكن أن يكون هدفه غير سبيل الحياة ما دام صاحبه حياً يكتب للأحياء »[1] .

وهذا الفهم يدل على أنه « من أكثر كتابنا نفورًا من مبدأ الالتزام ، فحملاته المشهورة على الأدب الهادف وتسميته له بالأدب الأسود مازالت قريبة من الأذهان . وقد كتب مرة يقول « سبق أن قلت فى مقدمة أحد كتبى أنى عندما أكتب ، أكتب

( ١ ) أيام من عمرى : يوسف السباعى ط . مؤسسة الخانجى القاهرة ص ١٠٩ .

متحررًا من كل شيء حتى قيود الهدف ، وأنى أترك الأفكار تنساب كما يتراءى لها ولى »[1] .

وقد بدأ السباعى كتابة الرواية محلقًا فى عالم الغيبيات ، « فنائب عزرائيل » ( ١٩٤٧ ) يحدثنا فيها أن روحه قبضت خطأ ، ولم يشأ « عزرائيل » أن يدخله العالم الآخر لأنه غير وارد فى كشف الموتى ، وتقوم بين الاثنين صداقة غريبة ، تؤدى إلى مجموعة من الأفكار الخيالية عن الدنيا والآخرة والحياة والموت .

وتمثل « أرض النفاق » ( ١٩٤٩ ) مرحلة أكثر تقدمًا إذ تعد خطوة للاقتراب من الواقع ، فبطلها أشبه بأبطال ( المقامات ) ، يأسى لانتشار النفاق وانعدام الأخلاق الطيبة فيذهب إلى بائع يشترى منه حبوبًا مختلفة لصفات خلقية مثل الشجاعة والصراحة ، وحين يتقمص الشخصية الملائمة يقع فى كثير من المشاكل تكشف عن نقد ساخر للواقع ، وهو يذكرنا بشخصية « أحمد المنيكلى » فى « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى ( ١٩٠٥ ) فى حملته الشديدة على المجتمع والأخلاق ، وبينما يقوم البطل بحملته الإصلاحية يسلم مع البائع بأن « الأخلاق والمروءة لا تجدى لأنها بذرة طيبة فى أرض جدباء » .

والخطوة الثالثة لتطور السباعى تمثلها « إنى راحلة » ( ١٩٥٠ ) وهى تقدم مع « بين الأطلال » ( ١٩٥٢ ) صورة للحبيبة الحزينة فى إطارها الرومانسى الفاقع بحيث تدفعها مأساتها العاطفية ، أما إلى أن تنتحر فى الرواية الأولى ، أو إلى أن تعتزل العالم وتعيش بين أطلال حبها فى الرواية الثانية .

وهكذا تتحرك صورة المرأة عنده فى إطار عاطفى حزين يفقدها القدرة على مواصلة رحلتها وسط مجتمع أصبحت الحياة فيه مستحيلة ، من هنا ترحل عن دنيا الناس وتقطع علاقتها المادية والمعنوية بهم ، ولعل هذا ما جعل عايدة - بطلة « إنى راحلة » تبدأ قصتها بقولها : « إنى قد عزمت على الرحيل ..

وماذا يدعونى إلى البقاء فى دنياكم تلك بعد أن أضحيت فى غنى عنها وعن كل ما بها .. وبعد أن فقدت كل إحساس بأن هناك ما يربطنى بها ويشدنى إليها »[2] .

وعايدة ابنة لمقاول ثرى أحبت ابن خالتها أحمد الضابط ، ولكن أباها يزوجها من

---

( ١ ) فى الرواية المصرية : فؤاد دوارة ط . دار الكاتب العربى ص ١١٧ .

( ٢ ) إنى راحلة : السباعى ، ط . مكتبة الخانجى القاهرة ص ١٩ .

« توتو » الارستقراطى لأنه ابن وزير ، ويتزوج أحمد من ابتسام ، ولكن المؤلف يميتها ليفسح الجو أمام أحمد ليزداد تعلقًا بهواه القديم .

وفى مصادفة قدرية تلتقى عايدة – بعد نفورها من خيانة الزوج لها فى منزل الزوجية – بأحمد عند الساقية التى كانا يلتقيان عندها ، وينعزلان بعيدًا عن العالم فى « شاليه » على البحر لينعما بحبهما ، ولكن الأقدار لا تهادنهما فيموت أحمد بغير سبب أو مقدمة ( !! ) ثم تكتب عايدة قصتها ، وتنتحر مع من أحبت لتموت بجواره بعد أن عجزت عن أن تحيا معه .

ووفاة أحمد فى تلك اللحظة الحاسمة فى حياته وحياة عايدة . « حل اقتضته طبيعة الشخصية السالبة ، وما تتصف به من مثالية زائفة فى كثير من الأحيان . فالمؤلف لا يرضى لبطلته أن تأثم بعد كل ما لقيته على يد أبيها ويد زوجها ، ولكنها اضطرت إلى ذلك اضطرارًا،فليكن الموت إذن مخرجًا من هذه الورطة وسبيلاً إلى التكفير عن ذلك الأثم »[1] .

وإذا كان الإطار الروائى لشخصية عايدة فى « **إنى راحلة** » يسير فى خط يستقطب شخصية البطلة السلبية الهاربة من المجتمع ، فإن صورة سامية فى « **بين الأطلال** » تتداخل وصورة الأم غير المسماة ، وندخل فى تفاصيل كثيرة تدل على اهتمام بالقص والحكى أكثر من أى ناحية أخرى فنية .

وسامية تظهر فى أول الرواية ثائرة تريد أن تحقق للمرأة مكاسب عريضة ، إذ تنوى أن تجعل أمها « أما لأول وزيرة فى مصر ، إن لى أهدافًا كبيرة سأحرر المرأة وأعطيها حقوقها »[2] .

ولكنها تقع فى حب كمال – أستاذها فى الجامعة .. فيمحو الحب شخصيتها وطموحها ، وتتنازل عن كل ما كانت تنادى به ، ولا ترى هذا انتكاسًا بالنسبة لآمالها ، بل تقرر أن « هذا شىء جميل .. ممتع .. أمتع كثيرًا من الدراسة والدكتوراه ورئاسة الحزب النسائى والوزارة ورئاسة الوزارة .. إن كل هذه تبدو سخافات ومهاترات أو زبدًا ذاهبًا جفاء .

.... لقد كانت تكره تبعية المرأة للرجل ، ومع ذلك فلشد ما باتت – وهى تجلس

---

( ١ ) فى الأدب المصرى المعاصر : عبد القادر القط ص ٢٩ .

( ٢ ) بين الأطلال : السباعى . ط . الخانجى ص ٢٦ .

بجواره مرهفة الحس - تتلهف على هذه التبعية .

**إن المرأة إذا أحبت .. فهى تفضل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة »[١] .**

وأثناء إجراءات الزواج تكتشف عبر مصادفات مركبة تبدو غير منطقية ، بأن كمال ابن أم سامية ، وأن سامية ابنة لحبيب الأم الراحل الذى تركت زوجها وابنها كمال من أجله ، فلما مات رفضت أن تعود إلى زوجها وابنها ( ! ) وبقيت بين أطلاله ، ويتزوج كمال وسامية وترفض الأم أن تعود ثانية لزوجها الأول .

وهكذا تدخل الحكاية بنا فى دروب جانبية يبدو فيها الافتعال ، ولا يحمل بناء الرواية ما يبرر وجودها على هذه الطريقة وتفقد بالتالى منطقيتها ، وتسترسل بإفاضة فى سرد عواطف الأم الحبيبة ، حين كانت شابة مراهقة تجاه الحبيب الأديب تنجذب إليه وهو متزوج « لا كحصاة ملقاة من تلٍ ، بل كجلمود صخرٍ حطّه السيل من علٍ » .

وعلى هذا فقد انتزعت الأم دور البطولة من سامية ابنة عشيقها ، وتشارك هذه الأم عايدة فى « إنى راحلة » فى أن مأستها تتجسد فى الحب ، وأنها أيضًا تعيش فى عالم من الكآبة والأسى . وإذا كانت عايدة آثرت الموت والارتحال عن الدنيا ، فقد بقيت الأم المراهقة « لا تحس أثرًا للحياة فى نفسها » ، حيث ارتحلت عن المجتمع والناس إذ « ما قيمة كل شىء دونه ؟ وما أشبهها بقاطنة الأطلال الخربة والدمن العافية »[٢] .

**وأول ما يلاحظ على الروايتين أن الكاتب يهتم بسرد كثير من التفاصيل العادية ، بحيث يبدو المضمون شاحبًا إذا ما قيس بالمساحة الواسعة للرواية ، كما يبدو الأسلوب فضفاضًا بالنسبة للموضوع أو الفكرة التى يحملها .**

وتبدو صورة المرأة فى الروايتين مسطحة سلبية تعيش فى وهم اسمه « الحب المثالى » . مع ذلك لا تفعل شيئًا إيجابيًا يقربها من الحبيب أو يحول دون قدرها السىء ، فعايدة تحب أحمد ولكن الاثنين يعجزان أن يقولا أو يفعلا شيئًا يقربهما من بعض . وسامية تبدو فى بداية الرواية متحمسة لقضية تحرير المرأة ولكنها حين تقع فى وهم الحب تنسى كل ما كانت تنادى به ، بل وتذهب إلى نقيضه حيث أصبح مسح حذاء الزوج عندها خيرًا من رئاسة الوزارة . أما الأم فهى تشد إلى الحب بتأثير

---

( ١ ) بين الأطلال ص ٩٨ ، ٩٩ .

( ٢ ) بين الأطلال ص ٤١٧ .

مغناطيسى لا تستطيع معه أن تتبين طريقها ، وتمضى « كجلمود صخر حطه السيل من عل » .

والتجربة تنتهى - فى الغالب - نهاية حزينة ، تجعل المرأة ترحل عن عالمها إلى عالم آخر ، تفقد فيه الصلة بالناس دون سبب مبرر فى الرواية ، لذلك يبدو الشكل الروائى عنده مبنيًا على سلسلة من المصادفات غير المبررة ، ومن هنا تقترب الرواية عنده من « الحدوتة الشعبية » التى تشكل المصادفة القدرية أساسها ، لقد كانت الحكاية القديمة للتسلية والترفيه ، أما الرواية الحديثة فإنها تدور حول فكرة وتفصح عن موقف ، من خلال كل لحظة ينمو فيها الحدث وتتحرك الشخصيات .

والكاتب مغرم بعرض اقتباساته المتعددة ، وبتقديم آرائه على لسان أبطاله ، من ذلك أن عايدة ترى أننا « لم نتعود بعد أن يصادق الفتى فتاة صداقة بريئة لا تثير الأقاويل ، وأن طبيعتنا الرجعية لا تهضم تلك الصداقة »[1] .

وسامية ترى أن « الحب شىء جميل ممتع ، أمتع كثيرًا من الدكتوراه ورئاسة الحزب النسائى ورئاسة الوزارة »[2] .

وعلى هذا فإن التكنيك الفنى للرواية عنده مبنى على المصادفة غير المبررة . والمضمون يفقد الخضوع لمنطقية الفن ، وحياة الشخصيات فى الرواية عنده لا يمكن أن تكون انعكاسًا حقيقيًا لواقع معاش .

نتيجة لما سبق نجد أن صورة المرأة - فيما عرضنا له - مريضة بالبحث عن الحب كمصدر للسلوى عن كل سلبيات الواقع ، ولكنها فى بحثها عن الحب لا تتبين حقيقة عواطفها ، ومن هنا تسترها إما بالكبرياء المزيف كما فعلت عايدة ، أو بالانشغال بقضايا اجتماعية عامة كما فعلت سامية . لذلك تكون هذه العاطفة حملاً ثقيلاً تلقيه على أول رجل تصادفه ولا ترى فى الوجود غيره . نلمس هذا فى شخصية الأم فى بين الأطلال ، وعايدة فى إنى راحلة . ويتصل بانشغال المرأة بالحب دون سواه أن صورتها تدور فى نفس الإطار القديم من حيث كونها ( أنثى ) مصدر سعادتها الحب ، فإذا ما فقدته رحلت عن العالم بالفعل أو بالقوة ، بالموت أو بالاعتزال .

---

( ١ ) إنى راحلة ص ٤٤ .

( ٢ ) بين الأطلال ص ٩٨ .

# أمينة السعيد

**« كل شيء يهون فى حياة المرأة إلا الرجل فهو محور صراعها وجهادها ، وهو مبعث سعادتها أو مجلبة شقائها »[١] .**

هذا ما تقرره أميرة بطلة رواية « **الجامحة** » لأمينة السعيد ( ١٩٥٠ ) ، وهى فتاة فنانة بطبعها ذات قلب مرهف نشأت فى ظل أب ملأ عليها حياتها - كما تدعى فى الرواية ، وإن لم يظهر ما يؤكد ذلك ، ومنذ صغرها نجدها جامحة منطلقة ، ( ولا توضح الرواية هل الجموح بسبب انعدام الرعاية الأسرية أو بسبب الفقر ؟ ) ومن هنا نجدها لا تتورع عن صفع مدرسة لأنها أهانتها .

وفى المدرسة وجدت الطالبات يتجمعن حول عايدة فنافستها فى حب التلميذات والتقدم العلمى حتى سبقتها ، ولما كبرت تصادقتا وتنافستا فى الحب فسلبت منها أميرة حبيبها محمود ، وبعد أن تعرفه عن قرب لا تجد فيه - لفقره - صورة الحبيب ، حيث تحلم بحبيب غنى تذله حتى يخضع لها ، لذلك تحولت إلى صلاح أستاذها فى فن الرسم وتزوجته ثم ما تلبث أن تحس بالملل ، خاصة وقد رأت محمود حبيبها القديم يعود إلى عايدة فترجع إليه ، دفعا للملل من ناحية ومنافسة لعايدة من ناحية أخرى . ولكنها فى غمرة هذا الاهتزاز العاطفى تتذكر نصيحة لوالدها - ولعله هنا رمز لضمير المجتمع - « كونى واقعية تسعدى فى حياتك ، لا تحتفظى إلا بما يفيدك أما مالا يفيدك فألقه جانبًا . إن العواطف الجامحة تلحق بصاحبها الأذى فلا تستسلمى وإلا ذهبت ضحيتها »[٢] .

وبعد أن تقطع علاقتها بمحمود وتفرغ إحساساتها فى رسم لوحة يدور حوار بين الزوج وبينها على النحو التالى :

- إنها قطعة ممتازة وأنصح لك بعرضها فى أقرب فرصة .
- لم أرسمها لتُعرض .
- وهل عليك من غضاضة فى أن تعرضيها ؟
- كل الغضاضة .

---

( ١ ) الجامحة : أمينة السعيد سلسلة اقرأ العدد ( ٩٢ ) يوليو سنة ١٩٥٠ ص ١٣٣ .

( ٢ ) الجامحة ص ١٤ .

– إذا كنت تخافين الأعين الفاحصة فثقى أن أحدًا غيرى لن يعرف سرها .
– أى سر ؟
– سر الشقاء والثورة وخيبة الأمل .
– إنها طفلة حطمت دميتها . وامرأة لم تعرف يومًا ما تريد فأخطأت كل ما تريد[١] .

هذا الحوار برغم فصاحته إلا أن المؤلفة تديره بذكاء ليعبر بدقة عن نفسية المتحاورين . وفى هذه اللحظة حين تحس بعدم القدرة على استمرار حياتها معه وتقرر أن تترك البيت ، يسد الزوج آخر طاقة للجموح فى حياتها ، إذ يخبرها بأن محمود قد تزوج عايدة . ولكنها لا تيأس ويعاودها الأمل فى أن تصلح الأيام ما أفسدت .

وهذه الصورة تتفق مع بقية الصور الممثلة للمرأة عند أصحاب هذا التيار فى ناحيتين :

**الأول : إن صورة المرأة من وجهة نظر « سيدة » لا تختلف سماتها عنها من وجهة نظر رجل** ، حيث تقرر المؤلفة على لسان البطلة أن « الرجل محور صراع الأنثى وسر سعادتها أو شقائها » . والكاتبة تجعل بطلتها أميرة على وعى تام بهذه الحقيقة حين تذكر : « وكان يحلو لها أحيانًا أن تسأل عن مكمن فتنتها فيجيبها عقلها أنها موهبتها الممتازة ، ولكن تلك الإجابة كانت تغضبها أشد الغضب فهى امرأة قبل كل اعتبار ، والموهبة فى حياة المرأة الناضجة تراب رخيص إذا قورنت بتبر الأنوثة الثمين »[٢] . ومن هنا كانت صورة المرأة لا تتعدى دورها التقليدى كأنثى يشغلها الحب والوصول إلى المحبوب .

**الثانية : إن قضية الحب المحروم عند أصحاب هذا التيار كانت معادلاً موضوعيًا لقضية أخرى ، وهى الفقر باعتباره سمة مميزة فى فترة وضح فيها التفاوت الطبقى ، ومع أن هناك عوامل أخرى تزيد من أسى الناس فى الحقيقة والفن ، فإن نظرة هؤلاء الرومانسيين الجزئية جعلتهم يقصرون عن إدراك كل عوامل الشقاء فى المجتمع ، وهذا ما جعل الصورة تتحرك فى إطار فردى منعزل عن المجتمع ..**

وشخصية أميرة نامية متحركة ، ولكن حركتها فى إطار عواطفها الشاذة ورغباتها

---

(١) الجامحة ص ١٨٤ .
(٢) الجامحة ص ١٢٣ .

. الجامحة بصورة تعكس القلق والاضطراب النفسى ، لكونها فقدت حنان الأم وبهت معها دور الأب والتربية المدرسية ، وعلى هذا فقد تسبب الفقر وسوء التربية فى جموح أميرة ، تلك التى لم تعرف يومًا ما تريد فحطمت كل ما تريد . ولكنها فى النهاية ثابت إلى رشدها عن طريق المحاولة والخطأ، وعاودها « الأمل » بعد أن تخلصت من الجموح . وهذا ما أعطى الرواية لمسة حنان متفائلة .

## إحسان عبد القدوس

« وضاع منها رأسها كما تعود أن يضيع كلما التقت بشفتيه ، وأحست بالنار تطفو فوق جسده الرطب المبتل بقطرات الماء . وأحست بهذه النار تسرى فى جسدها كأنها نغمات الحياة ، ثم أحست بوجهه فوق وجهها ، وعبير عبق من أنفاسه يلفها كأنها رقدت عارية فوق المذبح المقدس ، وأعمدة من أبخرة المسك والعنبر تحيط بها ، بينما أصابع الساحر المقدس تباركها ، فى لمسات عنفها شفقة وقسوتها رحمة وظلمها مغفور .. وتلاحقت أنفاسها كأن لم تعد تحتمل مزيدًا فى السعادة .

وتمنيت ألا يعود إليها رأسها أبدًا . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . »[1]

**بهذا الأسلوب اللغوى المباشر ، وهذه النقاط أو الشفرة الخاصة للتعبير عن لحظة الفعل الجنسى لدى إحسان عبد القدوس ، تعبر « أمينة » بطلة « أنا حرة » – أولى رواياته – عن أزمتها ، أزمة الفتاة البرجوازية المرفهة فى وسط انهارت فيه القيم ، ولم يعد هناك ما يربطها بالأخلاق والمثل أو بالمجتمع الذى تعيش فيه . وقد مضت وحدها تبحث عن حريتها – كما تراءى لها – وهى تطلب الحرية أو التحرر لا لتحقق هدفًا ، وإنما لتحقق مطالب الجسد ، ومن هنا كان التعبير عن ( الجنس ) فى روايات إحسان تجسيدًا لأزمة الحرية عند امرأة أقرب إلى الارستقراطية !!.**

وأمينة التى تجسد أزمة الفتاة – ابنة الطبقة الارستقراطية ( سنة ١٩٣٦ ) ، فأبوها الشاذ الذى طلق أمها ، وشرد ابنته عند عمتها ، تراه أمينة رغم ذلك « لم

---

( ١ ) أنا حرة : إحسان عبد القدوس ط . دار الهلال . ( وقد نشرت مسلسلة فى روز اليوسف ( ١٩٥٣ ) وفى كتاب ( ١٩٥٤ ) ، ص ١٧٦ .

يخلق ليكون زوجًا وأبًا ، بل خلق ليكون حرًا مفردًا ، من القسوة أن يوضع فى قفص » . وكانت نفسية أمينة لا تقل شذوذًا عن حياة أبيها وأمها وأسرة العمة التى تعيش وسطها . ويهيم بها طلبة مدرسة ثانوية مجاورة حيث « يمرون تحت شرفتها كأنهم موكب العبيد يقدم قربان الولاء للملكة » . ولا يقنعها عاطفيًا إلا عباس شقيق إحدى صديقاتها الذى لم يكن يظهر اهتمامًا بها ، وتتعرف على أسرة يهودية تفتح حواسها الجنسية ، وتخطب ولكنها ترفض الخطيب لأنه حاول أن يتدخل فى أمر زينتها وملابسها ، لأنها اعتبرت هذا تدخلًا فى حريتها .

وتدخل الجامعة الأمريكية - إمعانًا فى التفرنج - وبعد التخرج تعمل فى وظيفة محترمة دون صعوبة إذ لا صعوبات أمامها إلا فى أمر ( الحب والجنس ) .

ولكن التعليم والعمل لم يحققا لها ما تنشد من حرية ، وما أن تسمع مصادفة بعباس الذى جعله المؤلف محاميًا وثائرًا رومانسيًا ، وإن لم نشهد فى الرواية ممارسته للثورية قدر ممارسته لأعمال المطبخ وأحاديث الغرام وممارسة الجنس مع أمينة ثمانى سنوات دون زواج ، ويسلبها عباس كل معنى للوجود دونه ، ولذلك تهتز صورتها فى مجال العمل وعند الناس ، لأنها كانت تعطى عباس دون أن تأخذ منه ، وتناست بسببه قضية المرأة وحقوقها السياسية التى كانت تريد أن تدافع عنها ، لأنها « لم تتنبه إلى أن الحب والحرية لا يجتمعان »[1] وواضح أن هذا الرأى يمثل رأيًا شخصيًا للكاتب ، ولكنه لا يواكب التطور الاجتماعى الذى حصلت عليه المرأة .

وهكذا تطالعنا أمينة بصورة شائهة للفتاة التى لا تؤمن بالله ولا بالمبادئ السياسية أو الاجتماعية ، وتعود بنا إلى نموذج « العبد » فى المجتمعات القديمة الذى يفنى فيه العبد من أجل المعبود المقدس ، ومن هنا تنعدم القيم الأخلاقية عندها ويكون الجنس هو محور أزمة الفتاة - التى كفرت بكل شىء وآمنت بالرجل - لا كإنسان - وإنما كمعبود للجسد !!

وأول ما يلاحظ على هذه الرواية أن عمله فى الصحافة منذ وقت مبكر قد أثر فى أدبه ، لذا فالرواية تكاد أن تكون تحقيقًا صحفيًا أكثر منها قصة أدبية . ولعل أهم ما أصابها من عدوى الصحافة هو النظرة الفلاشية الخاطفة للموقف دون محاولة للعمق والنفاذ ، لتحليل سلوك البطلة التى تتحرك الأحداث حول حياتها فتبدو معزولة

---

( ١ ) أنا حرة ، ص ١٧٩ .

عن الوسط الاجتماعى الذى تعيش فيه .

ومع أن الرواية تروى بضمير الغائب ، فإن الكاتب يحرك أحداثها من خلال حركة البطلة ، مع الإفاضة فى سرد هواجسها العاطفية التى تولد بميلادها فى الرواية . وتكاد أزمة الجنس أن تكون المحرك الأول لعنادها وتمردها بل لشذوذها فى كثير من المواقف الاجتماعية التى تمر بها فى الرواية ، مثل مصادقتها للفتاة اليهودية .. وعطفها على أبيها الذى لا يقل عنها شذوذًا ، وانطلاقها فى مجال العلاقات العاطفية والاجتماعية فى الجامعة .. وأخيرًا علاقتها بعباس الذى فنيت فيه وفى حجرة نومه حيث يوجد « المذبح المقدس » . هذا على الرغم من أن المؤلف يقدمها فى بداية الرواية مثل سامية فى « بين الأطلال » للسباعى مشغولة بقضية التحرر الاجتماعى للمرأة وتأكيد حريتها الذاتية بالعلم والعمل ، مدركة لأهمية الاستقلال الاقتصادى للمرأة حتى تمارس استقلالها العاطفى ، حيث تردد أمينة : « لازم يبقى معايا شهادة علشان ما اضطرش أقعد فى بيت مش عايزة أقعد فيه . وأبقى حرة وجوزى يفهم إنى زيى زيه أقدر أستغنى عنه زى ما يقدر يستغنى عنى ، ويمكن لما يعرف كده يحترمنى ويبقى عليه »[١] .

ولكن الفتاتين : سامية وأمينة تتنصلان من الهدف حين يصل بهما إلى بغيتهما وهى الحصول على من يطفىء ظمأها للحب ( عند سامية ) أو للجنس ( عند أمينة ) .

وإذا ماحاولنا أن نقيم تجربة أمينة على ضوء الواقع المعاش للفتاة المصريةسنة ١٩٥٣ - عند صدور الرواية ، لمسنا مدى الزيف فى رؤية الكاتب للواقع ، حيث تجاهل كل نماذج الفتاة الصاعدة فى مجال التعليم والعمل والعلاقات الاجتماعية السوية ، وحصر نفسه فى إطار نموذج - لم يعد له مكان فى المجتمع - لاليعرى سلبياته وإنما ليمجد هواجسه وشبقه إلى الجنس . وليس هذا الحكم على إحسان صادرا من وجهة نظر أخلاقية وإنما على أساس فنى بحت . فالجنس قد يكون حقيقته أحد الدوافع التى تحرك أو تأزم علاقة الإنسان بالآخرين . ولكنه - فى رواية - يجب ألا يشغل حياة إنسان بأكملها أو يستقطب كل حركته . كذلك لايعد تصوير رغبات المراهقة الجامحة وتمرّدها على كل قيم المجتمع بطولة تستحق الإشادة ، كما يصبح التصور الشاذ للتطور الاجتماعى هو معيار التقدم لدى أمينة ، ذلك « أن الحب

---

( ١ ) أنا حرة .. ص ١٠٠ .

والحرية لا يجتمعان . وهى حين أحبته ، لم تعد حرة فهى دائما ملك له وملك لنزواته وملك لأوقاته وملك لما يريد . ولكنها لاتحس أنها فقدت شيئا .»[١]

ومن هنا تنقلب القيم والمعايير فى نفس أمينة حيث يصبح العلم كأن لم يكن ، والعمل عبثا، والزواج رذيلة يخشى منه على حبها له .

ويوضح د .هـ . لورنس « **إن الحب عاطفة نبيلة ، ولكنك إذا أخذت فى كتابة رواية وأنت واقع فى شرك الانحياز العظيم نحو الحب - الحب العاطفة العليا ، العاطفة الوحيدة الجديرة بأن نحيا من أجلها - فستكتب رواية غير أخلاقية ، السبب فى ذلك هو أنه مامن عاطفة عليا ، تستحق دون غيرها أن نحيا من أجلها** »[٢]

إن نقطة الضعف عند إحسان أنه يجعل الفتاة فى الرواية لا همّ لها إلا البحث عما يرضى رغباتها الشاذة . لقد فطن الكاتب إلى أن الجنس قد يشكل بالفعل تجسيدا لأزمة الحرية لدى الفتاة المصرية، حيث تعانى من الضغوط التى تعوق حركتها ، ولايسمح بالاختلاط وإقامة العلاقات العاطفية فى مناخ صحى ، يزيد الفتاة تفتحا على الحياة ويجعلها أكثر وعيا فى علاقتها بالبشر . ولكن الكاتب لم يستطع ( بالمعالجة الأدبية ) أن يخضع الفن للفكرة التى أحسها ، كما عجز أيضا عن أن يغلف التجربة الأدبية بما يضمن لها إمكانية الحدوث .

كما أن رؤيته كانت غير شاملة ، لأنه لم يستشف الأزمة الحقيقية للفتاة بكافة أبعادها - والجنس واحد منها .

**سطحية التجربة الفنية عند الكاتب تنشأ أساسا من أن الرواية عنده بلا فكر واضح يريد أن يلقى الناس به .** ولعل هذا هو مايفسر بعض السلبيات فى تكنيك الرواية ، حيث : الأحداث مبنية على المصادفة غير المبررة ، والشخصيات غير متعمقة ، وإنما هى فى الغالب سطحية البعد - باستثناء البطولة النسائية التى تستقطب كل جهده - كما أن الناس عنده فى الرواية - مثل جميع أدباء هذه التيار - لاتربطهم بالواقع صلة ، ومن هنا يلجأ الكاتب فى الغالب إلى أن يذكر التاريخ بالأرقام - لا بالأحداث الواقعية للزمن الذى تتحرك فيه الرواية .

( ١ ) أنا حرة ص ١٧٨ .
( ٢ ) نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى . ترجمة أنجيل بطرس ص ٢١٣ .

وبالنسبة للغة الأدبية فى الرواية نلاحظ أن المؤلف لايستخدم الرمز أو الخيال فى التعبير ، والنوع الوحيد الذى يكثر من استخدامه كثـرة ملفتة هو ( التشبيه ) المادى أو الحسى الذى لاتتوفر فيه كبير علاقة بين المشبه والمشبه به ومن ذلك :

- ارتعشت من النشوة كأنما أصابتها حمى ، بينما أصابعه تجذب خصلات شعرها فى قسوة عاتية،كأنها أصابع فنان مجنون تعبث بأوتار قيثارة فى لحن أنغامه صراخ . (ص ٦٦) .

- دخلت حجرة النوم « كأنها داخلة إلى معبد مقدس لتعترف إلى الراهب الأعلى» (ص ١٧٠ ) .

- « وتعود تتلقى قبلاته كأنها تلعق بشفتيها قرطاسا من الجيلاتى » (ص ١٣٠) .

كذلك نجد أن الحوار فى الجزء الأول من الرواية عامى بينما هو فى الجزء الثانى أقرب إلى الفصحى ، وهذا ناشىء من أنه كتب الرواية على حلقات مسلسلة ، ثم اكتشف أن الفصحى تضمن لكتابته سعة الانتشار[1] .

وهذه بلاشك إحدى سلبيات كتابة الرواية مسلسلة دون إعداد سابق لها قبل النشر ، ويمكن أن يضاف إليها المبالغة فى وصف لحظات الجنس والعناية بصفة عامة بمتطلبات القارىء المراهق لا الفن الجيد . وهكذا يبهت الشكل والمضمون فى الرواية على يد احسان عبد القدوس الذى حرصنا على أن نتحدث عنه ، باعتباره ممثلاً لحلقة أخيرة فى إفلاس الرواية الرومانسية .

## ملامح عامة للصورة والرواية عند الرومانسيين الجدد

هؤلاء هم الروائيون الرومانسيون الجدد ، وقد أوضحنا فى بداية الفصل الظروف التى أدت إلى ظهورهم ، باعتبارهم جيلا جديدا للمذهب الرومانسى فى الرواية ، يلبى حاجة الجمهور إلى نوع من التسـلية الأدبيـة ، فى عصر تكاثفت فيه الضغوط الاجتماعية ، على أساس أن هذا النوع من الروايات كان بالنسبة للأديب مهربا من التصدى للواقع ومحاولة نقده أو إصلاحه ، كما أنها تؤدى دورا قريبا من هذا لدى بعض القراء الذين وجدوا فيها أيضا بعدا عن أزمات الواقع ،

---

( ١ ) راجع مقدمة « أنا حرة » ص ٨ .

ووسيلة « لتطهير » العواطف والتنفيس عن الأحزان والآلام الشخصية . كذلك أوضحنا طبيعة تكوينهم الفكرى التى تجعلهم أقرب إلى السلفية والمحافظة ، لعكوفهم على الثقافة العربية والنماذج المحلية التى تتوافق مع طبيعة تكوينهم ، فكانت الرواية عندهم فى مرتبة أقل من حيث المستوى الفكرى والفنى من جيل الرواد ، وكان موقفهم بالتالى من قضية المرأة أكثر محافظة وجمودا .

ونستطيع أن نجمل سمات الرواية وصورة المرأة فيها يلى :

١ - إن الرواية كانت عندهم أقرب إلى الحكاية الشعبية منها إلى الرواية الفنية ، حيث نجد المؤلف يهتم بحشد التفصيلات التى تغذى الحكاية وتلهب حرارة العواطف ، بقدر لايتناسب ومحاولة بناء الشكل الروائى بطريقة تبرز مغزاة ، وتحدد موقفه من القضية التى يتعرض لها .

وقد أوضحنا كيف أن كاتبا مثل السحار يقرر أن الكاتب عليه أن يثير القضايا لا أن يقدم الحل ، ومعنى هذا أنه يهتم بحشد الأحداث بتفاصيلها ولكنه يعجز عن اتخاذ موقف تجاه مايحكى أو يقص . وبقية كتاب المذهب يهتمون بالزمن فى الرواية أكثر من اهتمامهم بالقيم وبالمساحة دون العمق . وقد يفسر هذا عندهم أن الرواية تعالج أكثر من قصة ، يبدو الرابط الفنى فيها ضعيفا ، من ذلك القصص المختلفة التى حشدها عبد الحليم عبد الله فى « شمس الخريف » قصة الأم - قصة حب سكينة - قصة السيدة ف ، ولا رابط بين كل هذا سوى شخصية البطل السلبية . ونجد هذا فى « بين الاطلال » للسباعى حيث تتداخل قصتان للحب لا رابط بينهما سوى المصادفات القدرية . أيضا فى « أزهار الشوك » لفريد أبو حديد نجد قصتين منفصلتين فى المكان والشخصيات ، ولا رابط بينهما سوى شخصية البطل السلبية . وهكذا يهتم المؤلف فى هذا النوع من الروايات بالوصف « اللانهائى » للمواقف العاطفية التى يقصر جهده عليها دون غيرها من مظاهر السلوك الإنسانى للشخصيات فى الرواية .

٢ - ويتصل بالملامح الفنية للرواية عندهم كونها تقوم على القص والحكى دون تطوير لفنية الحدث ، مما جعلها مبنية على سلسلة من المصادفات القدرية التى تصوغ شكل الرواية ، وتشكل للناس حياتهم فيها ، فتفقد الرواية منطقها وتفقد الشخصيات مايبرر وجودها ، لذلك نجد المؤلف فى هذا التيار ينقلنا من مصادفة إلى

أخرى بحيث يكاد ينعرج إن لم يته الخط الرئيسى للرواية .

ففى « الوشاح الأبيض » لعبد الحليم عبد الله تهتم الرواية أول الأمر بقصة حب ساذجة بين حسنى ودرية ، ثم تعرج على زاوية أخرى هى تنقل درية القدرى غير المبرر فى مجال العمل والعواطف . كذلك رواية « فى قافلة الزمان » للسحار بناها كلها على المصادفات غير المنطقية . **إننا لانستطيع أن ننفى المصادفة من حياة البشر فى الواقع أو الفن المعبر عنه ، إنها موجودة بقدر ما ، ولكن هذا القدر ينبغى أن يخضع لإرادة الإنسان فى الواقع وفى الرواية ، وأن يكون مبررا دون افتعال** . وكما أن هناك فرقا فى الحياة بين من يتلقى المصادفة تلقى العاجز وبين من يتلقاها تلقى الواعى الفاهم الذى يوجهها بحسب إرادته ، فإن هناك فرقا أيضا بين روائى يقيم روايته من البداية على أساس الصدفة غير المبررة - مثل مانجد فى الحكايات الشعبية ، وكما نرى عند أدباء هذا التيار - وبين روائى يفلسف المصادفة ويحدد مكانها فى الرواية بحيث تثرى العمل الأدبى وتعمق مضمونه .

**٣ - تفضى هذه القدرية فى بناء الرواية إلى تسطح وسلبية بالنسبة لصورة المرأة:** أما التسطح فيبدو اتكائهم على جانب للشخصية وزاوية للحقيقة انطلاقا من نظرتهم الجزئية للواقع، لذلك تثبت صورة المرأة فى الرواية على «صفة خلقية جميلة وسمة أخلاقية فاضلة» فهى - فى الغالب - جميلة خيرة مثل «ست الحسن والجمال» فى الحكايات الشعبية. نرى هذا فى شخصيات عبدالحليم عبدالله، إذ هى بصفة عامة «ماتفتحت العين على أجمل منها». وتجمع إلى ذلك الوفاء والإخلاص ومن ثم كانت الشخصية يستوى لديها (الظاهر والباطن). فالمؤلف يشغل بظاهر الشخصية عن باطنها وبتاريخها عن مشاعرها إننا نعرف عنها كل مايحدث بعد، ولكننا لا نستطيع بسهولة أن نحدد لماذا حدث ماحدث؟

**وأما بالنسبة للسلبية** ،فتتضح فى موقف المرأة فى الرواية تجاه الأحداث ، إذ تشهد مأساتها وترى قدرها ، ومع ذلك لاتحاول له ردا ، هى أو البطل الذى يشاركها فى الرواية ، يمثل هذا صورة عايدة بطلة « إنى راحلة » التى تحب ابن خالتها مع إدراكها أنه دون أسرتها من حيث المستوى المادى ، وحين تخطب لاتحاول هى أو هو دفع القدر بل حتى مجرد البوح بحبهما ، ويتركها تتزوج ويتزوج هو أيضا ، بعد أن اثبتنا أنهما لايجيدان إلا البكاء والحزن ، ولذلك فهما جديران بالموت الذى كتبه المؤلف عليهما بطريقة مليو تراجيدية فى نهاية الرواية .

**ولاشك ان الواقع لم يكن يفرز أمثال هذه الشخصيات العاجزة** . لقد وصلت بعض النساء على الأقل فى المجتمع إلى مكانة لائقة تشارك من خلالها – بعد أن فتح لها التعليم والعمل طاقات خلاقة – فى بناء المجتمع وتشكيل الحياة . لم يعد من المتصور أو المقبول أن يكون الإنسان ملاكا أو شيطانا على الاطلاق ، كما أن الإنسان العاجز إذا وجد فى الحياة فلا مبرر لوجوده فى الرواية .

**٤ – أدت النظرة الجزئية إلى العناية بصفة واحدة للشخصية وجانب واحد للمشكلة ، كما أدت إلى عزل الشخصيات فى الرواية عن الإطار الاجتماعى الذى يتحركون فيه ، ومن ثم ( بهت ) فى الرواية الحس التاريخى ، ومايتصل به أحداث ، بل يكاد ينعدم أيضا تحديد المكان الذى تدور فيه الرواية . والذى نود أن نؤكد هنا أن سلبية المرأة فى الرواية تعبير صادق عن سلبية المؤلفين فى التصدى للواقع والعجز عن مواجهته** ، كذلك فإن الصورة المثالية لعاطفة الحب عند المرأة وتكرار التعبير عنها ، كان هروبا من ضروب العنف والقسوة التى أحسها الكتاب فى الواقع ونقلوها إلى شخصياتهم فى الرواية . وكانت **النهاية الحزينة المتواترة لتجربة الحب المثالى تعبيرا عن قمة الإحساس المأسوى بضغوط الواقع وأن فقراء البشر لامكان لهم فى المجتمع ولاحق لهم فى السعادة . وقد افتقد هؤلاء الكتاب صلابة الإيمان التى تجعل الأديب بما أوتى من صدق الرؤية وبعدها يلمح القوى الصاعدة فيناصرها ، والقيم الجديدة فيعبر عنها .**

كذلك نستطيع أن نفسر فى صدور صورة المرأة على النحو السلبى الذى بيناه ، هو أن ثقافتهم المحافظة جعلت عبد الحليم عبد الله يستلهم طريقة المنفلوطى ، والسباعى يبدأ على درب المقامة ذات الجذور العريقة فى الأدب العربى ، والسحار يصدر عن تأثر عميق بالثقافة التقليدية والموروثات الدينية ، وكتاب الرواية التاريخية الذين ظهروا فى نفس الفترة من أمثال : على الجارم – محمد سعيد العريان – على أحمد باكثير يسيرون على نفس الدرب المحافظ للثقافة .

٥ – عدم التأثر بالتيارات الثقافية الوافدة أو حتى محاولة مواكبة التغير الذى أفرزه المجتمع سواء بالنسبة لواقع الأدب وتطوره ، أو بالنسبة للدور الجديد الذى بدأت تمارسه المرأة فى الحياة بعد السفور والتعليم والعمل .

**وهذا الاستلهام للثقافة التقليدية والنماذج المحلية جعلهم جميعا يدورون فى** دائرة واحدة تتكىء على : **إصدار الرواية بشكل قريب من الحكاية الشعبية**

**بطريقة يغلب عليها فخامة الأسلوب ونصاعته . كما لم تنسهم تثبيت القيم المحافظة والأخلاق المثالية ، كما لم يغب عنهم - وهذا شيء مهم - الاتكاء على مايبرز الحكمة والموعظة الحسنة - من الرواية - وإن لم يقولوها صراحة .**

٦ - انطلاقا من نظرة هؤلاء الكتاب الجزئية إلى الواقع والفن ، نجدهم يقصرون أزمات الناس فى الرواية على الفقر ، وما يستتبعه من تفاوت طبقى يسبب الحرمان العاطفى ، ويفرق بين المرأة وبين من تحب : ولذلك كانت أزمة الحب عند المرأة فى الرواية الرومانسية فى هذه المرحلة تعبيرا عن إحساسهم الرومانسى بأزمة الفقر بالدرجة الأولى . فالفقر هو سر شقاء أميرة فى ( الجامحة ) لأمينة السعيد ، وهو الذى فرق بين عبد العزيز الفقير وأميرة الغنية فى ( بعد الغروب ) لعبد الحليم عبد الله ، وهو الذى جعل حسين الفقير يهرب مع علية ابنة عمه الغنية فى ( النقاب ) للسحار ، والفقر أيضا هو الذى جعل فؤاد يترفع عن تعويضه التى أعجب بها فى ( أزهار الشوك ) لمحمد أبو حديد ، وانطلاقا بالأزمة إلى مداها نجد الفقر يؤدى إلى موت المرأة فى الرواية أو انتحارها أو جموحها أو أرتحالها عن المجتمع لتعيش بين اطلال الحبيب .

وعلى هذا فقد كان الحرمان العاطفى - عند الرومانسيين الجدد - تجسيدا لكثير من دوافع العجز التى يتعرض لها المواطن ، كما كان الفقر هو العامل القوى الذى حجب ماسواه من العوامل المسببة لأزمة الناس فى الواقع والفن .

**من هنا فإن الأزمة الحقيقية لمن سميناهم « بالرومانسيين الجدد » تنبع أساسا من أزمة البرجوازية الصغيرة كجماعة أحست ان الوطن مضيع سياسيا وأنهم مضيعون اجتماعيا ، ومن هنا كان التعبير عن الحب الحزين تجسيدا لأزمة الضياع هذه ، وكانت صورة المرأة فى الرواية ( والرجل من باب أولى ) سلبية هروبية ، لأنها أحست بالعجز وعدم القدرة على التصدى للواقع الذى تتحرك فيه .** وننتهى إلى أن هذه الصورة منسلخة عن مجتمعها ومايمور به من حركات فكرية واجتماعية وسياسية ، وانحصرت أزمتها فى موقف عاطفى حزين يعزلها عن واقعها الحقيقى ، ولهذا جاءت الصورة لا تحمل تقدّما فكريا ولاعمقا فنيا ، من هنا تتأكد علاقة الشكل بالمضمون ، وتتضح **أزمات الأشكال الفنية على أنها أزمات فكر ، لايواكب الواقع ومتطلباته بالدرجة الأولى .**

# الفصل الثالث

## صورة المرأة فى الرواية التاريخية

التاريخ والأدب :

ازدادت عناية الشعوب فى العصر الحديث بتاريخها ، فحياة الأمة وحدة لا تنفصل ، يتفاعل فيها الماضى بالحاضر من أجل تشكيل الصورة المثلى للمستقبل . وكان مفهوم التاريخ أنه نقل الحقائق كما هى دون أن يغير منها شيئا ، لأنه يستعين بمنهج العلم وأسلوبه فى تناول التراث الإنسانى ، ولكن المفهوم الحديث للتاريخ هو إحياء وبعث للفترة التى يتناولها« ويضفى عليها ما كان لها من حياة بوصفها مجالات لمشروعات إنسانية ، بها تصير كل فترة بمثابة « بنية » حية فى عداد العصور المتعاقبة ، ويبعث المؤرخ ماضى الإنسانية كما هو . ولكنه يجعلنا ننظر إليه فى ضوء عصرنا . ولهذا يعرض المؤرخ علينا الفترات التاريخية ، بحيث نصدر نحن أحكامنا على حقائقها وعلى مالها من قيم فى وقت معا ، وفى هذا العرض الحى يتجلى قانون الصيرورة الدائم الأثر فى تقدم الإنسانية ، إلى جانب ما استلزمه من جهد تكشف عنه مقومات الإنسان فى كل عصر[1] » .

ولكن الكتابة عن أحداث التاريخ و« الشخصيات العظيمة ليسا مقصورين على التاريخ أو الترجمة للأشخاص فحسب . وإنما يتعداهما إلى الفن القصصى ( Fiction ) وتوجد شرفة فى عالم الأدب تحتوى كثيرا من الصور الفنية الرائعة لشخصيات تاريخية ، ربما كانت أقل صدقا من حقيقة الواقع فى كل الأعمال التى تناولتها فيما عدا أعمال الخيال » .[2]

والرواية التاريخية والتاريخ كلاهما يدينان للرومانسية - باعتبارها المذهب الفنى المعبر عن الفكر الليبرالى البرجوازى - بالازدهار ، فقد عنى الرومانسيون بالفرد وشئونه ، ونظرة مؤرخيهم إلى ماضى الإنسانية كأنه ماضيهم هم ،

---

( ١ ) الأدب المقارن : محمد غنيمى هلال ط . الأنجلو المصرية ص ٢٤٨ .

( ٢ ) Cassel's Encyclopeadia of Lit.: Stein – Bary. P. 277.

واهتمامهم بتاريخ الفكر والحضارة لابتاريخ الملوك والأمراء . ولعل هذا ماجعل « ألبيريس » يذهب إلى « أن الرواية التاريخية ترتبط بالحركات القومية وأن الأصل البعيد لها هو الملحمة الشعرية الوطنية مكتوبة فى القرن التاسع عشر فى تقليد واع لأسلوب شعبى »[١]

والتاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير بعثا كاملا للماضى ، يوثق علاقتنا به ويربط الماضى والحاضر فى رؤية فنية شاملة ، فيها من الفن روعة الخيال ومن التاريخ صدق الحقيقة .[٢]

وهذه الثنائية هى التى جعلت « ديدرو » ينتقد الرواية التاريخية بقوله : « إنكم تفسدون التاريخ بهذه الخيالات والأوهام ، كما أنكم تفسدون هذه الخيالات بالتاريخ . »[٣]. ولاشك أن « ديدرو » قد فاته أن التاريخ حين يصبح مادة لرواية يصير ضربا آخر من ضروب المعرفة الإنسانية : له طبيعته وأصوله الخاصة ، من هنا لايسأل فى الرواية التاريخية عن صدق التاريخ وإنما عن صدق الفن . إن الرواية التاريخية بعملها على إحياء الحضارات أو الشخصيات تترك للأديب حرية التعبير ، حتى يستطيع بخياله أن ينقلنا إلى « الجو الحضارى » الذى تدور حوله الرواية ، كما أن عليه أن يبحث عن تبرير كاف لسلوك الشخصيات التاريخية التى يتناولها ، بل أكثر من هذا عليه أن يكمل الحلقات الضائعة فى حياة العصر أو الشخصية حين يتصدى للحديث عن أيهما ، لذلك يقرر « ألفرد دى فينى » : « حرية الفنان فى هذه القصص ، حتى ليذهب إلى إقرار حقه فى تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها ، فتصير حقيقة فنية بعد أن كانت حقيقة تاريخية » .[٤]

والخلاصة أن المؤرخ يسجل بينما الروائى يخلق ، ومن هنا يمتاز الفن على التاريخ ، إذ أن الإنسان يستطيع عن طريق الفن أن يحمل التاريخ وجهة نظر أو فلسفة خاصة من أجل تطوير اللحظة الآنية ، بدلا من أن يكون أداة تسجيلية فى يد التاريخ . لذلك يرى « جورج لوكاتش » أن من أهم القوانين الفنية التى ينبغى أن

---

( ١ ) تطور الرواية الحديثة : البيريس ترجمة جورج سالم ٨٢ ، ٨٣ .

( ٢ ) من أهم الكتب التى تحدثت عن الرواية التاريخية كتاب ( جورج لوكاتش ) G eorg Lukas الذى صدر بالألمانية سنة ١٩٢٧ وترجم إلى الإنجليزية سنة ١٩٦٩ – وهو يتحدث فيه عن نشأة الرواية التاريخية فى القرن الثامن عشر .

( ٣ ) نظرية الأنواع الأدبية : فنست ترجمة حسن عون المجلد الثانى ص ١٤٦ .

( ٤ ) الرومانتيكية : محمد غنيمى هلال ص ١٦٨ .

تراعى بالنسبة للرواية التاريخية هى أن تكون قادرة - بصف عامة - على الوفاء لأسس وجهة نظر تحسم القضايا العقائدية ( Ideological ) والسياسة .[١]

كذلك يرى « **إرنست فيشر** » أن الاحتجاج الرومانسى ضد المجتمع البرجوازى الرأسمالى فى شكل الهروب إلى الماضى ، كان له أيضا جانب إيجابى فى الاستشراف الملهوف للوحدة ، والإيمان النبيل بقدرة الإنسان على التحكم فى قدره »[٢] .

« ويقف « والترسكوت » Sir walter Scott فى بداية خط الروائيين التاريخيين فى أوربا ، فقد ثبت القوانين الخاصة بالرواية التاريخية والتى اتبعت من بعده ، وأحدث ثورة فى الكتابة التاريخية »[٣]

وقد ذكر « **فان تيجم** » أن طريقة « سكوت » فى تناول الكتابة التاريخية هى أن يترك فى الظلام الشخصيات التاريخية التى يصعب الابتداع معها ،[٤] . ومعنى هذا أنه لم يجعل الشخصية التاريخية تحتل المكانة الأولى فى قصصه ، لأن الإطار الذى رسمه التاريخ للشخصية كان يحد من التصرف فى سلوكها ، ويمنعه بالتالى من ممارسة حريته الفنية ، ومن ثم لجأ إلى شخصيات أخرى غير تاريخية وجعلها تمثل روح العصر الذى يعبر عنه . بل إن قصة الحب عند « سكوت » وسيلة لربط حوادث الرواية وجذب انتباه القارئ .

وينقل « **ألكسندر دوماس** » الرواية التاريخية نقلة أخرى ، حيث جعلها ( جماهيرية ) ، بتنمية العنصر القصصى فيها على حساب الجانب التاريخى . و « **فكتور هوجو** » برغم اعتماده على مصادر تاريخية يفضل أن يعيد بناء جو ، وأن يحرك الجماهير ، ويمثل بعض مظاهر العصر بصورة مؤثرة أكثر غنى بالمعنى مما كان يعتقد ، وببعض مشاهد كبيرة ذات دلالة . لقد ألف « هوجو » رواياته شاعرا بمعنى الكلمة الأكثر سموا ، ورسم المحسوس مباشرة بشكل يدعو إلى العجب ، والحقيقة المجردة لم تكن مجهولة لديه،ولكنه لايستطيع أن يرسمها إلا بطريقة غير مباشرة ، وبصورة كبيرة يجب معرفة اكتشافها وتقدم نفسها بفن وعمق لايخطران ببال . ويملك « هوجو » أيضا فن العقدة المحبوكة بقوة ، وفن إظهار اللحظات الأساسية ، حيث

---

( ١ ) G. Lukas : The historical novel, P. 402.

( ٢ ) The necesity of Art : E. Fischer, P. 61.

( ٣ ) The English Novel : Walter Allen P. 118.

( ٤ ) الرومانتيكية : فان تيجم ، ترجمة بهيج شعبان ص ٩٧ .

يضم إليها اللحظات الأخرى بإيجاز بالغ ، ويملك فن القاص والوصاف ، وهى ميزة كبيرة تتطلبها الرواية التاريخية ، وكذلك موهبة الملاحظة والتخيل وإظهار الحقيقة وموهبة نقل الأفكار والعواطف إلى مشاهد وصور رمزية »[١] .

## نشأة الرواية التاريخية فى مصر

حاول رواد النهضة الأدبية فى مصر أن يتخطوا بالرواية التاريخية الدور الهامشى الذى قامت به فى بداية ظهورها . حيث كانت من الناحية الفنية تمضى فى طريق الترجمة والتمصير أو محاكاة الأشكال الفنية القديمة كالمقامات ، مما حصر دورها اجتماعيا فى التسلية خاصة لدى الشباب أو أولئك الذين لا تربطهم بالأدب القديم صلة قوية . ثم جاء جرجي زيدان ( ١٨٦١ - ١٩١٤ ) الذى اتكأ على الدور التعليمى للرواية لينقلها نقلة أوسع إلى مجال الأدب ، فقد بدأ يكتب سنة ١٨٩٤ سلسلة من الروايات التاريخية كاد يستوعب فيها بصفة عامة أهم مراحل تاريخ الأمة العربية ، ويكشف تكنيك الرواية عنده الاستيعاب الكامل لفن « والترسكوت » بالدرجة الأولى ، وبدرجة تالية فإنه متأثر بكتب السير والتاريخ العربية .

وإذا ماأخذنا رواية « أرمانوسة المصرية » سنة ١٨٩٩ ( ثانى رواياته ) مثالا يوضح لنا خصائص هذا الفن عنده، وجدناه يدير الرواية حول فتح العرب لمصر والعوامل التى ساعدتهم على النصر ، مع وصف الحياة الحضارية إذ ذاك ، مزاوجا لها بقصة حب مثالى بين أرمانوسة ابنة المقوقس وأركاديوس ابن قائد حملة الروم . ويتوازى الخطان التاريخى والعاطفى . وبتمام النصر والاستيلاء على مصر تأتى النهاية السعيدة للحبيبين .

وأول مايلاحظ أنه يحافظ إلى حد ما على الإطار التاريخى والحضارى للفترة التى يتناولها ، مستعينا فى ذلك بكتب التاريخ التى يشير إليها فى هوامش الرواية . أما القصة العاطفية فهى للتشويق والاستثارة ، ونجد المحبين يتكلمون عن أحداث التاريخ وظروف العصر ، بأكثر مما يعبرون عن عواطفهم ، وهو يؤكد هذا فى بداية الرواية قائلا : « هذه الرواية شاملة فتح مصر من أوله إلى آخره مع

---

( ١ ) المصدر السابق ص ٩٦ .

وصف حال العرب فى أوائل إسلامهم ، وماكان عليه المصريون من القبط والروم من التباغض مع شرح عادات تلك الأيام ، وبسط حالها أدبيا ودينيا وحربيا وغير ذلك ، مما يعز العثور عليه فى غير العشرات من كتب التاريخ . وقد أوردنا ذلك كله فى سياق حكاية غرامية تشوق للمطالعة ، فيطلع القارئ على كل ماتقدم من تفاصيل الفتح المصرى ، وهو لايشعر لاعتقاده أنه يطالع رواية غرامية » .[١]

وبديهى والحال هذه أن تكون القصة الغرامية - الثانوية - مبنية على المصادفة القدرية التى قد تتفق وروح التاريخ ولكنها لاتتلاءم وطبيعة الرواية ، ذلك « أن التاريخ فى اهتمامه بالأسباب الخارجية تسيطر عليه فكرة القضاء والقدر ، أما فى الرواية فليس هناك قضاء ولا قدر ، بل إن كل شىء يعتمد على الطبيعة البشرية ، والشعور المتغلب فى الرواية ينصب على وجود ، كل شىء فيه ينبع عن قصد ، حتى الانفعالات حتى الجرائم والبؤس »[٢] .

كذلك ليست هناك شخصية نامية وإنما هناك ( شخص ) لاتعمق فى وصفه المادى أو النفسى ، لذلك يقدم بطلة الرواية على هذا النحو .. « كان للمقوقس فتاة بديعة الحسن فى ريعان الشباب جمعت بين الجمال الروحانى واللطف المصرى ، اسمها أرمانوسة ، خصها الله بلين الجانب وحسن الخلق ، حتى ضرب المثل بجمالها وذكائها »[٣] .

وجانب الخلق الذى يتصل بالقصة العاطفية يستمد سماته من التراث الشعبى ، حيث الحب مثالى ، والمحبون أوفياء وأعداؤهم شريرون ، والطيبون ينتصرون فى النهاية ليحققوا للحكاية النهاية السعيدة .

ومن الناحية الأيديولوجية يفتر عنده الإحساس بالانتماء إلى العروبة وبالتالى إلى المصرية . ونجده فى هذه الرواية يمجّد الروم والعرب والمصريين ، ويشيد بشجاعة عمرو ابن العاص وبطولة أركاديوس الرومى ومرقس المصرى ، ويتصل بهذه الناحية أيضا أنه يبرز الظروف المحلية التى ساعدت على انتصار العرب بدرجة توحى بالتقليل من شأن الانتصارات والبطولات العربية ، وقد جاءه هذا من التأثر بكتابات المستشرقين وبسبب الاختلاف الدينى[٤] .

---

( ١ ) أرموناسة المصرية . جرجى زيدان ط . الهلال ( الثانية ) القاهرة - سنة ١٨٩٨ ص ٨ .

( ٢ ) أركان الرواية : م . أ . فورستر . ترجمة كمال عياد ص ٥٩ .

( ٣ ) أرمانوسة المصرية ص ١١ .

( ٤ ) التاريخ مجرد إطار خادع ، لكى يبث فيه أفكاره المتعصّبة ضد العروبة والإسلام ، بل ضد مصر نفسها أحيانا .

ومهما يكن من أمر فى شأن جرجى زيدان ورواياته التاريخية ( الاثنتين والعشرين ) فسيبقى له أمران :

**الأول : أنه حاول أن يعكس بداية الشعور بالإحساس القومى ممثلا فى القومية العربية حينا وفى الشخصية المصرية حينا آخر .** وقد عاصر جرجى زيدان بداية الإحساس بالتفرد الذاتى لشخصية مصر ورغبتها الأكيدة فى الاستقلال عن كل قوة خارجية تحاول إذابة شخصيتها . ويوضح هذا أنه كتب فى تقديم الطبعة الثانية من رواية « أرمانوسة المصرية » ( ١٨٩٨ ) : « لم تلاق رواية من رواياتنا إقبالا من المصريين مثل الذى لاقته هذه الرواية ، ولعل السبب فى ذلك أن موضوعها عن مصر وأهلها ، فلم تكد تصدر الطبعة الأولى حتى نفذت ، والناس يلتمسونها ويلحون فى طلبها »[1] ، ولكن مصر دائما عنده هى مصر المسيحية[2] .

**الثانى : إنه على الرغم من وجود بعض المحاولات المتواضعة فى البيئة العربية للرواية التاريخية فإن جرجى زيدان قام بتثبيت هذا الفن وتأكيد سمات معينة له ، مضى يكررها فى كل أعماله بعد أن تحجر التكنيك عنده ،** لذلك نجد فى رواياته بعض الأفكار والأحداث العاطفية تتكرر من رواية لأخرى ، ولايتغير فيها إلا المسميات فقط . لذلك فإن قصص الحب متشابهة فى رواياته إلى حد كبير .

**وكل من جاء بعده – سواء أطور هذا الفن مثل محمد فريد أبو حديد ، أم لم يطوّر – مضى على منواله مثل ابراهيم رمزى الذى يدين له بالكثير ، بل لقد كان له تأثير على نشأة الرواية الاجتماعية ،** حيث يذكر **محمد حسين هيكل** أنه كان « يجد نفسه مدفوعا إلى قراءة روايات جرجى زيدان كاملة فى أثناء الأجازات » كما يؤكد **طه حسين** أنه فى أيام الصبا والشباب بدأ فى قراءة القصة التاريخية عنده « فلا أكاد أتقدم فى قراءتها شيئا حتى أفتن ، وإذا هى تشغلنى عن دروس الأزهر حتى أتمها ، وهى تأخذ على تفكيرى وقتا طويلا بعد تمامها »[3] .

**وقد ساهم أحمد شوقى ( ١٨٧٠ – ١٩٣٢ ) فى مجال الرواية التاريخية بمجموعة من الأعمال النثرية أهمها وآخرها إنتاجا** بالنسبة له رواية « ورقة الآس » ( ١٩٠٥ ) ، وهى تدور حول قصة إنسانة شاذة هى النضيرة بنت الضيزن ملك

---

( ١ ) أرمانوسة المصرية ص ٧ .

( ٢ ) جرجى زيدان : محمد عبد الغنى حسن – أعلام العرب العدد ( ٩٠ ) ص ٩٥ ، ١٠٤ .

( ٣ ) طه وادى : المنظور الروائى بين الحضور والغياب عند زيدان – فى مقدمة رواية « أحمد بن طولون » – روايات الهلال عدد سبتمبر ١٩٨٤ .

الحضر ، ويقدمها المؤلف فى البداية ثابتة رزينة ، ولكنها تعجب بسابور قائد الفرس الذى جاء لغزو بلادها ، فتخون الوالد والبلد ، وتصبح ملكة بعد هذه الخيانة .. ثم تحاول ان تخون ثانية الزوج ملك الفرس مع أخيه أزدشير ، وفى النهاية يظهر والدها فجأة بعد اختفائه ليأمر بقتل ابنته الخائنة ويتصالح مع الأعداء .

ويلاحظ على الرواية أن القصة فيها أشبه بالقصص الشعبى الذى لايحكمه منطق الحدث ومبررات الفعل الإنسانى ، وهى هنا تتفق وشكل الحكاية العاطفية عند جورجى زيدان ، كما تتفق معها فى رسم الشخوص وتقديمها مسطحة باهتة « مجرد اسم وهى إما خيرة أو شريرة[1] ».

وإذا كان شوقى فى تقديمه للشخصيات يكاد يقتصر على الملوك والأمراء والقادة ، فإن جرجى زيدان يضيف إليهم بعض الشخصيات الشعبية من الرجال والنساء .

كما أن كليهما متأثر بطبيعة الراوى الشعبى أو قاص المقامة الذى يبرز بين حين وآخر ، لينقل القارئ من مكان إلى مكان ومن قصة شخص إلى آخر ، فقد جاء فى ورقة الآس « فنحن نترك أهل الحضر فى قيلهم وقالهم وندع الأمير وأبا سعد فى عملهما وتدبيرهما ونخوض فى حديث آخر[2] ».

ونفس الشىء يفعله جرجى زيدان داخل رواياته التاريخية ، حين يذكر أنه سوف ينقلنا إلى الحديث عن زاوية أخرى من الرواية ، ويعد بأن يعود ثانية إلى ما كان يتحدث عنه .

وفى ورقة الآس نجد الحوار يخدم الحكاية ، بينما هو عند زيدان يخدم التاريخ . وتقترب الرواية عند شوقى فى شكلها من المسرحية ، حيث يقوم كل فصل فى مكان معين وبين أشخاص بأعينهم ، يصفون لنا ماحدث أو ماسوف يحدث . كما أن الشخصيات عنده – كما فى مسرحياته الشعرية – يتحدثون بمستوى فكرى وشعورى واحد دون تميز كبير ، وإذا كان الإحساس بالتاريخ واضحا عند زيدان فإنه يفقد إثارة أى إحساس عند شوقى . وقد ترتب على هذا ميوعة المشاعر الوطنية التى تجعل الوطنى يصادق المستعمر ، والملك يتنازل عن حكم بلاده لعدوه ، والنضيرة تعجب

---

( ١ ) لمزيد من التفصيل يراجع : أحمد شوقى والأدب الحديث : طه وادى . ط . روز اليوسف ( القاهرة – ١٩٧٣ ) ص ١١٤ ، ٢٢٠ .

( ٢ ) ورقة الآس : أحمد شوقى ط . الشعب القاهرة ( مسامرات الجيب – سنة ١٩٠٠ ) ، ص ٧٤ .

بسابور بدرجة تخون فيها وطنها وأباها ، وبعد ذلك لاتلبث أن تفكر فى خيانة الزوج مع أخيه الصغير .

وقد ترتب على هذا بالنسبة لصورة المرأة أن جرجى زيدان يمجد الحب المثالى سواء بين أرمانوسة وأركاديوس الأميرين ، أو بين مرقس وماريا عروس النيل - أبناء الشعب ، فكلتاهما مثال الوفاء للحبيب والتمسك به ، لذلك تقول الأميرة لوصيفتها « إننى أحب حبيبى أركاديوس ابن الأعرج ، فكيف لا أندب نفسى وأنوح على صباى وأنا مقتولة حبا لامحالة[1] .

وعلى نقيض من الوفاء نجد الصورة المقابلة عند شوقى من حيث تأكيده لشذوذ عواطف المرأة ، وتصريحه بذلك فى أكثر من مناسبة ، بل لقد جعل عنوان الفصل التاسع « النساء أشد عشقا من الرجال ، إلا أن عشقهن لايدوم ولايطول » .

وقد عبر عن هذا شعرا فى الرواية ، حين جعل الهاتف يذهب عند فجر كل ليلة منشدا بالقرب من نافذة ملك الفرس وقائدهم حيث يقول :

لاتخدعنّك النساءُ يا ملكُ ... فكم رجالٍ بكيدها هلكُوا
للدهر فيكم مشيئةٌ سبقتْ ... فليس يجرى بغيرها الفلكُ

وعلى هذا لاتبقى لرواية شوقى قيمة فنية كبيرة ، إذ لاتخرج برغم إطارها التاريخى المشوش عن كونها رواية تسلية ، وقد لجأ إلى الإطار التاريخى لالشىء إلا ليحمله القصة العاطفية الشاذة التى لم يكن مسموحا بحكم تقاليد المجتمع الجامدة - حينذاك - أن تدور فى واقع معاصر . وكل قيمتها فى أنها ( مشاركة ) من هذا الشاعر الكبير فى الإسهام باستنبات هذا الفن ، والاعتراف بشرعيته فى بيئة محافظة .

## ازدهار الفكر الليبرالى والرواية التاريخية

كانت ثورة ١٩١٩ ثمرة ازدهار الفكر الليبرالى ومحاولة جادة لإثبات الوجود المصرى ورغبته الأكيدة فى التحرر ، ومن ثم تعقيد سمات الشخصية الوطنية لمصر ، وكانت كل مظاهر النشاط الإنسانى تسعى جاهدة لتأصيل هذه الناحية وتقعيدها ،

---

( ١ ) أرمانوسة المصرية ص ٢٩ .

ولكن النهضة الوطنية أثارت تساؤلا كان يعد إفرازا لتيارات الفكر المتباينة ، التى كان يمور بها المجتمع ، هذا التساؤل مؤداه : **مانوع الحضارة التى ينبغى أن تكون مصدرا لبعث النهضة وبناء المجتمع من جديد فى مصر ؟**

وقد اختلفت الإجابة على هذا السؤال الذى شغل المفكرين منذ عصر « الإحياء » فى القرن التاسع عشر وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، على أن الفترة التى شهدت عنف هذه المعركة الفكرية هى فترة مابين الحربين ، خاصة بعد فشل ثورة ١٩١٩ ويأس المفكرين والمصلحين من تحقيق مكاسب سياسية فحصروا نشاطهم فى مجال الفكر ، وقد ساعدهم على هذا أيضا ان الفلسفة الليبرالية تنطلق من تحرر الفرد ورقية الثقافى ، وتعتبر ذلك أساسا لتحرر الوطن ورقيه ، من هنا كانت أهمية تحديد الحضارة والثقافة المستوحيين لتحديد فكر الفرد وشخصية الوطن .

ونتيجة لثنائية التعليم – بين عربى خالص فى الأزهر ، وعربى يغلب عليه الطابع الأوربى فى المدارس المدنية ( ومن واصل تعليمه بعد ذلك فى أوربا ) – **انقسم المفكرون إلى محافظين ومجددين :**

**أما المحافظون وأنصار القديم :** فقد هالهم عملية الغزو الثقافى التى بدأت تنشط فى الحياة الفكرية والأدبية ، ورأوها مصدر فساد للثقافة الإسلامية العربية ، من هنا كانت محاولتهم التى اتخذت أحيانا حد التزمت والاتهام بالانحراف العقائدى لكل من يخالفهم فى الرأى ، إذ « أرادوا أن تكون الحياة العقلية والفكرية ملكا لهم ، يقولون فيها مايشاءون هذا حلال وهذا حرام ، وأن تكون لهم سلطة كسلطة الكهنة ليصبغوا على أنفسهم قداسة روحية وعقلية ، تلزم كل من سواهم أن يتبعهم . »[1]

**وأما المجددون وأنصار الجديد :** فقد أخذوا بأسباب الحضارة العربية ورأوا فيها قدرا لامهرب منه ، حتى نلحق بركب الحضارة العالمية ونعيش فى مناخ العصر ، لذلك نادوا بإدخال العلوم والفنون التى لامثيل لها عندنا ، وتطوير ما يوجد منها ليلائم المستويات العالمية ويواكبها ، كما أنهم انطلاقا من الفلسفة الليبرالية أكدوا على حرية الكسب والرأى والتعليم والفن ، ورأوا أن العلم كمنهج والحرية كوسيلة ضروريان لمواجهة جمود القديم واستنبات الجديد وتنميته .

**وكان من الطبيعى أن تكون وسيلة المحافظين للنهضة بعث الحضارة**

---

( ١ ) ثورة الأدب : محمد حسين هيكل مطبعة مصر القاهرة ( ١٩٣٣ ) ص ٤٥ .

الإسلامية كما حدد معالمها السلف الصالح ، ومن ثم فقد كانت هناك حركة شاملة تهدف إلى إحياء تراث العروبة فى الدين والعلم والفن ، وهذه المدرسة السلفية تمتد جذورها منذ مطلع النهضة الحديثة ، ولكنها بين الحربين أحست بأن حركة التاريخ ليست فى صالحها ، ومن ثم اشتد نشاطها الفكرى والعقائدى ابتداء من تلاميذ جمال الدين الافغانى وعلى رأسهم الامام محمد عبده إلى أن وصلت إلى دعوة الإخوان المسلمين التى ازدهرت فى العقد الرابع من هذا القرن .

وإذا كانت الثقافة الأوربية منهجا لصنع التقدم عند المجددين فإن الحضارة الفرعونية كانت هى الوسيلة التى يجب أن تستلهم لتحديد الشخصية الوطنية الجديدة لمصر .

وحول عروبة مصر وفرعونيتها طال الجدل واشتد الصراع الفكرى ، وليس من اليسير فى هذه المقدمة أن نتتبع الرحلة التاريخية لهذه الحركة الفكرية أو أن نحدد الخط البيانى لمسارها ، والوقوف عند المفكرين والأدباء الذين أسهموا فيها . ونلاحظ أن ضراوة هذه الحركة كانت تعبيرا عن حرارة معركة فكرية تبحث عن سمات الشخصية الوطنية لمصر ، وقد غاب عن الفريقيين أنه لاتناقض البتة بين كون مصر فرعونية وعربية ، إذ إن مصر بظروفها الطبيعية والبشرية عاشت أكثر من مرحلة حضارية نابعة من واقعها أو وافدة عليها ، ولكنها كانت فى الحالين لاتأخذ إلا مايوافق طبيعتها وحركة الحياة على أرضها .

ويحدثنا توفيق الحكيم عن هذه الحركة بقوله : « كنا نناقش فى الثلاثينيات شخصية مصر على أساس جديد بعد ثورة ١٩١٩ ، مختلف عن الأساس الذى كان معروفا بعد ثورة عرابى ، فى مفهوم عبد الله نديم مثلا ، أو محمد عبده .. وكانت المناقشات تتخذ شكلا علنيا منشورا كتلك التى كانت مع الدكتور هيكل والدكتور طه ومعى ، أوشكلا خاصا شفويا مع أصدقاء كالدكتور حسين فوزى ، وكنا متفقين فى الرأى والاتجاه وأن شخصية مصر هى فى ( تكامل ملامحها ) ومسار تفكيرها عبر القرون والأحقاب ، ويظهر أنه فى فترات الأزمة الكبرى تكون إلى مصر هذه النظرة ، ولذلك استخدمت الأساطير والفولكلور وألف ليلة وليلة فى أدب الثلاثينيّات وفنه التشكيلى .

وقد ظهرت ملامح مصر فى تلك الفترة مع تمثال مختار وجامعتها الفنية واضحة

المعالم ، ومستيقظة الروح متهيئة لنهضة حقيقية،تتمشى مع عصر حديث وحقبة جديدة من حياتها المستمرة على مدى العصور ..»[1]

وهناك روائى هو عادل كامل عبر بالرواية التاريخية مبينا كيف أن « مصر هى العالم والعالم هو مصر ، يؤمها القوم من مختلف بقاع الأرض فتضيفهم وترحب بهم ، ثم ماتلبث أن تصهرهم فى بوتقة سرها الآلهى . وتنضح جباههم بماء نيلها المقدس ، فإذا هم ذرة طيعة فى خضمها العالمى . لهذا وجب على مصر أن تكون مضيافة كريمة ، لأنها لم تخلق لنفسها بل للعالم ، قد تتبدل الحكومات والأنظمة فى مصر ، ولكن العبقرية المصرية لن تتبدل ، وقد تطرأ عليها ثقافات ومدنيات من الشرق والغرب ، فيعتقد أصحاب هذه المدنيات أنهم غزوا مصر بها وغلبوها على أمرها . وهم خادع .

إنها الضريبة المفروضة على كل حضارة تظهر على الأرض ، أن تأتى لتسجل أصولها فى مصر « سجل العالم » . إنها الإلزام الأدبى القاهر الذى يستوجب من كل ثقافة أن تأتى لتسوغ تعاليمها أمام مصر « ضمير العالم » . وإنها الأمم تروح وتغدو ، والأديان تتنافس وتتطاحن والفلسفات تتغير وتتبدل ، كل هاتيك فى ظل مصر الباقية الشامخة « أم العالم » التى تسع الأرض بأسرها ولا أرض تسعها »[2] .

ولاشك أن النزعة القومية المصاحبة لثورة ١٩١٩ ومابعدها كان لها بالإضافة إلى ماسبق ، أثر كبير فى البحث عن سمات شخصية مصر ومن ثم ازدهار الرواية التاريخية .

وإذا كانت هذه الناحية الفكرية والقومية من أسباب ازدهار الرواية التاريخية ، فإن هناك ظروفا أخرى تؤدى أحيانا إلى اطراد الإنتاج الأدبى فى مجال التاريخ ، وذلك حين يشتد البطش والإرهاب السياسى ، أو حين يناقش الكاتب قضية قد تخالف العرف العام أو المفاهيم السائدة فى المجتمع ، فإنه يلجأ إلى إطار خادع بعيد عن الزمان والمكان ويعبر بطريقة غير مباشرة عما يخشى أن يقوله صراحة ، لذلك فإن الإطار التاريخى يعد من هذه الناحية وسيلة هروبية يعبر من خلالها الأديب عما يريد ان يقوله عن طريق الرمز والتلميح ، أو عن طريق التصريح المغلف بإطار خارجي يوهم بالبعد عن الواقع ، وينجي الأديب من الاصطدام بالسلطة التنفيذية أو القوى الفكرية المحافظة .

---

( ١ ) عن مقال : الشخصية المصرية – الحكيم ، جريدة الأهرام ، القاهرة ١٣ / ٨ / ١٩٧١ .

( ٢ ) عادل كامل . ملك من شعاع ص ٦ .

وقد انتقلت القضية الفكرية قضية البحث عن جذور الشخصية المصرية ، إلى الرواية التاريخية التى اختلفت عما رأيناه عند زيدان أو شوقى ، حيث تعرض الفترة التاريخية دون اتخاذ موقف حيالها . وإنما تهدف خاصة عند جرجى زيدان إلى الكشف عن الفترة التاريخية والعوامل المختلفة المؤثرة فيها وكشف الجو الحضارى لها .. والتقليل من شأن العرب والمسلمين !؟

**أما الجديد فى الرواية التاريخية بين الثورتين فهو أن اختيار الإطار التاريخى فى حد ذاته يعنى اتخاذ موقف . ليس هذا فحسب بل إن المؤلف كثيرا مايصرح أو يلمح بما يهدف من إحياء التاريخ أو بعث شخصياته من جديد .**

لذلك فالأديب فى مجال الرواية التاريخية يكاد يكون متخصصا فى تيار حضارى معين ، يعبر به عن وجهة نظره فى تحديد نوع الحضارة التى يجب أن نستلهم ، فوجدنا محمد فريد أبو حديد يتخصص فى الكتابة عن تاريخ العرب قبل الإسلام ، ومحمد سعيد العريان يكتب عن الفترات القلقة فى تاريخ مصر الإسلامية ، بينما على أحمد باكثير يمزج بين معالجة القضايا الإنسانية العامة وضرورة الكفاح من أجل الوحدة والتحرير ، وينقل على الجارم الرواية التاريخية ذات الطابع العربى نقلة أخرى إلى مجال التاريخ الأدبى لبعض الشعراء العرب أمثال المتنبى وأبى فراس الحمدانى وابن زيدون .

كذلك تخصص أدباء آخرون فى الكتابة عن التاريخ الفرعونى مثل نجيب محفوظ ثم محمد عوض محمد – وعادل كامل فى محاولتيهما الفردية .

وقد جمع قليل من الأدباء بين التيارين العربى والفرعونى مثل عبد الحميد جودة السحار ، كما جمع طه حسين بين الإطار الشعبى المستمد من حكايات ألف ليلة وليلة وبين الإطار العربى الاسلامى .

وهكذا عبرت الرواية التاريخية عن التيارات الفكرية التى كان يموج بها الواقع ، وارتبطت فى مرحلة الازدهار بالفكر الليبرالى .

وسوف نلاحظ أن تكنيك الرواية ومحتواها الفكرى وبالتالى صورة المرأة فيها أوضح رؤية سواء بالنسبة للواقع أو للفن عند أصحاب التيار الفرعونى باعتبارهم ممثلين للتجديد ، بينما ظلت الصورة التقليدية للفنّ والمرأة عند أصحاب التيار العربى باعتبارهم ممثلين للمحافظين . وسوف نتحدث عن كل من التيارين على حدة حتى نحدد بدقة صورة المرأة فى كل منها وعلاقتها بالواقع وبالبناء الفنى للرواية .

## أولا : صورة المرأة فى روايات التيار العربى

كانت وظيفة الرواية قبل جرجى زيدان أقرب إلى التسلية ، فإذا به بنقلها نقلة جديدة نحو التاريخ ، لتسير خطوة فى طريق الفن ، وبعد ثورة ١٩١٩ تنضج الفكرة الوطنية وتزدهر معها الرومانسية التى يرجع إليها فضل ابتكار ( الرواية التاريخية ) التى تشيد بالماضى الوطنى أو القومى . وأول روائى يلقانا ممثلا لها هو :

**محمد فريد أبو حديد ( ١٨٩٣ - ١٩٦٦ ) الذى نقل الرواية التاريخية نقلة جديدة تجعلها بجدارة فنا من الفنون الأدبية ، إذ تزاوج عنده فيها الفن والتاريخ بدرجة واضحة ، ولم تعد للتاريخ السطوة والسيطرة على الرواية ، وإنما صار للخيال الفنى والتجربة الإنسانية دور كبير فى بناء الرواية . لقد بقى التاريخ بعيدا كإطار عام ، ولكن سلوك البشر فى الرواية يبرره ويعطيه طابعه الإنسانى .**

وأبو حديد يتحدث عن منهجه فيذكر : « التاريخ فى نظرى وسيلة لتهيئة الجو لأحداث الرواية ، وداخله أتصرف كما يحلو لى ، حسب الروح التى تمليها على الأحداث والشخصيات والأفكار التى أعالجها ، وكل جو تاريخى أرى داخله النفس البشرية الخالدة التى استمرت فى الماضى والحاضر ولاتزال مستمرة فى الحاضر ، وستستمر فى كل وقت . إذا وجدت شخصية تاريخية أحافظ على الوقائع الثابتة وأجتهد فى تفسيرهما مع منطق الظروف والبشخصيات »[1] .

بعدت الرواية إذن عند فريد أبو حديد عن التسجيل التاريخى ، وصارت خلقا أدبيا لتجربة إنسانية يقوم بها الفرد فى ظروف يحددها جو الرواية التاريخى ومهاد حركة البشر فيها ، ولم يعد البطل الفرد غير مبرر فى سلوكه وأفعاله . وإنما يحمل فى ذات نفسه وتكوينه الفطرى ، أو وضعه الاجتماعى مايسبب سقوطه وترديه أو نجاحه ونصره .

**ويعزى إلى قراءاته فى ( الأدب الانجليزى ) خاصة روايات سكوت ومسرحيات شكسبير الكثير من عوامل النجاح والتوفيق التى حققها لفنه ، لقد** أخذ عن « سكوت » وجوب العناية بالخيال والخلق داخل الإطار التاريخى . كما أخذ عن « شكسبير » الاهتمام بالصراع يدور فى نفس البطل بين الرغبة والإرادة ، أو بين

---

( ١ ) عشرة أدباء يتحدثون .. فؤاد دوارة من حديث له مع الكاتب ص ١٢٥ .

الفكر والواقع مع الاتكاء على ما أسماه أرسطو « بالهامارتيا» أو السقطة المدمرة فى حياة الأفراد ، على نحو مانرى فى « الوعاء المرمرى » حيث ظروف الاستبداد السياسى وما تبعها من مظالم اجتماعية تؤدى إلى سقوط البشر . فخيلاء حبيبة سيف تضيق بالعبودية التى سببها لها الأسر واستبداد ابن الحاكم فتعتصم بالدير . والراقصة « طليبة » يضطرها الفقر والاضطراب الأخلاقى لقيم المجتمع إلى أن تبيت كل ليلة مع رجل ، لذا ترفض أن تكون زوجة لأن هذا يتنافى مع طبيعتها الثائرة « كالوعل والذئب » ، أما الملكة أم سيف فتحمل مبررا نوعيا يكون سبب سقوطها،إذ تردد دائما « إن ضعف الأنثى ينطق على لسانى » .

من هنا فإن التجربة عند أبى حديد تتجاوز حدود الزمان والمكان لتبدو إنسانية خصبة برغم إطارها التاريخى ، إذ « الحياة صورة متجددة تتجسد فى جيل بعد جيل فى شخوص شتى وإن كانت حقيقتها واحدة »[١]

هذه النقلة الكبيرة لفن الرواية التاريخية التى تمت على يد فريد أبو حديد بالإضافة إلى كثرة المحاولات التى قدمها فى هذا السبيل تجعلنا نذهب إلى أنه كان « رائد مدرسة التيار العربى » فى الرواية التاريخية بين الثورتين ، وليست هناك مدرسة أخرى لعلى الجارم أو غيره كما يذهب بعض الباحثين[٢] ، لأن كل الروائيين هنا تابعون للسمات العامة كما حددها أبو حديد ، والاختلافات - إن وجدت - فيما بينهم هى اختلافات فى الدرجة لافى النوع ، بحسب اختلاف المكونات الفكرية للأديب .

شىء آخر يتصل بهذا التيار نود أن نشير إليه ، وهو أن رواياته تلتقى فى منطلقها الأيديولوجى ومبرراتها فى الوجود الفكرى والأدبى مع التراث الضخم الذى أنتجته هذه الفترة فى السير والتراجم الإسلامية التى شارك فيها المجددون أكثر من المحافظين . إذ مما لاشك فيه أن أروع ما كتب عن أعلام الإسلام فكرا ومنهجا هو ما خلفه العقاد وهيكل وطه حسين والحكيم فى كتابه « محمد » الذى أخرجه فى إطار مسرحى ، وقد صدرت هذه السير فى المدة الزمنية التى نادى فيها أولئك المجددون بانفصال مصر حضاريا عن العروبة .. إذ بينما ينادى هيكل بالأدب

---

( ١ ) الوعاء المرمرى .. فريد أبو حديد ط . دار المعارف مصر ص ١٣ .
( ٢ ) الفن القصصى .. محمود حامد شوكت ط . دار الفكر ، القاهرة ص ١٧٩ .

القومى وإحياء الفرعونية والتأكيد على الشخصية الوطنية لمصر فى الأدب،ويؤكد سنة ١٩٣٣ فى كتابه « ثورة الأدب » على استلهام التراث الفرعونى وأن بين « مصر الحديثة ومصر القديمة اتصالا نفسيا وثيقا . »[١] نجده يصدر سنة ١٩٣٤ كتابه عن « حياة محمد » وسنة ١٩٣٦ « فى منزل الوحى » ثم تلت بعد ذلك دراساته الإسلامية الكثيرة حتى سنة ١٩٤٥ .[٢] .

طه حسين ينادى سنة ١٩٣٨ فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » بأن من السخف اعتبار مصر جزءا من الشرق واعتبار العقلية المصرية شرقية ، ومن ثم فإن « العقل المصرى منذ عصوره الأولى إن تأثر بشىء فإنما يتأثر بالبحر الأبيض المتوسط »[٣] ، بينما كان قد أصدر من قبل « على هامش السيرة » سنة ١٩٣٤ ثم أصدر بعد ذلك الوعد الحق - الشيخان - الفتنة الكبرى - على وبنوه .

وبينما ينادى الحكيم باستيحاء كل ما هو مصرى ، لافى الأدب فحسب بل فى كافة نواحى الفكر والفن[٤] ، نجده يصدر سنة ١٩٣٣ مسرحية « أهل الكهف » التى استوحاها من القرآن الكريم ، ثم كتابه التمثيلى عن « محمد » عليه السلام « سنة ١٩٣٨ » . وبينما ينادى العقاد باستيحاء الثقافة الانجليزية السكسونية منذ مطلع هذا القرن نجده يصدر ابتداء من سنة ١٩٣٣ سلسلة عبقرياته الإسلامية والدينية .

ويمكن أن يفسر هذا التناقض الظاهرى من حيث التمسك بالدعوة إلى إبراز الشخصية المصرية ، والكتابة عن السير الإسلامية بأنهم كانوا يرون أن مصر إسلامية العقيدة والثقافة ، وإن كان لها شخصيتها الحضارية المتميزة وثمة فرق بين التمسك بالإسلام والتعصب للعروبة .

وهذا كله يفضى بنا إلى أن هذه التراجم والسير الإسلامية تتفق ومنطلقها الأيديولوجى إلى حد كبير مع الرواية التاريخية ذات الاطار العربى .

---

( ١ ) ثورة الأدب - محمد حسين هيكل ص ١٣٤ .

( ٢ ) راجع أسباب العناية بالدراسات الإسلامية عنده فى : د . هيكل - حياته وتراثه : طه وادى ص ١٢٩ .

( ٣ ) مستقبل الثقافة فى مصر : طه حسين . ط . المعارف مصر ص ١٣ .

( ٤ ) تحت شمس الفكر .. توفيق الحكيم ط . الآداب مصر ص ١٠٦ .

## محمد فريد أبو حديد

يعد أهم الذين يمثلون هذا التيار العربى الإسلامى وقد تخرج فى مدرسة المعلمين العليا ، وبدأ حياته مدرسا للتاريخ وبدأ أعماله الروائية « بابنة المملوك » (١٩٢٦) ، وهى تحمل سذاجة التجربة التى تستوحى سمات الرواية من جرجى زيدان ، لذلك يغلب عليها العنصر التاريخى الذى يصور الفترة القلقة التى مرت بها مصر فى نهاية حكم المماليك والدور الذى قام به الشعب فى تولية محمد على ، وهذه الرواية وإن دارت حول تاريخ مصر فإنها تتغنى بالبطولة العربية - لا المصرية ، فبطلها « على الحربى » عربى من الجزيرة فر من ظلم الوهابيين وأوصلته الأقدار إلى بيت الحبيبة « حورية » ابنة أحد المماليك ، وبعد تضحيات من أجل والد الحبيبة ومن أجل الحاكم ، وصراع أحيانا بين الوفاء للمملوك والولاء لمحمد على الحاكم تأتى النهايات السعيدة ليتم الصلح بين الوالى والمماليك ، ويستقر لمحمد على حكم مصر ويتزوج على حورية .

والرواية تفيض بالتفاصيل التاريخية والاجتماعية التى تصور هذه الفترة بدرجة مملة ، وقصة الحب فيها ساذجة لاعلاقة لها بالتاريخ ، وإنما هى مقحمة للإثارة والتشويق ، والحب فيها مثالى فعلى « نال كل أمانيه منذ أن رأى حورية وأشرقت عليه ابتسامتها ولاح له رضاها عنه ، وخيل إليه أنه لم تبق له بعد ذلك أمنية أخرى فى الحياة ، إنه لامطمح له فى بادتها ، بل كل ماقصده هو ذلك الروح الذى جذبه برغمه » .[1] والأحداث فيها مبنية على المصادفات القدرية بدرجة تصل فيها المبالغة إلى مستوى الحكاية الشعبية التى تهتم بالعجيب والغريب .

ثم يصدر « زنوبيا » (١٩٤١) التى تعكس تطورا ملموسا فى التكنيك ، إذ زاد فيها مقدار الخلق الأدبى ومحاولات التبرير لسلوك البشر على أحداث التاريخ ، بدرجة نستطيع معها القول بأن هذه الرواية بداية النضج الحقيقى للمؤلف فى مجال الرواية التاريخية ، وهى تعنى أيضا نضج فن الرواية التاريخية - على مستوى الوطن - من ناحية أخرى .

وتدور حول حياة ملكة تدمر التى تشارك زوجها أذينة سياسة الدولة وقيادة شئون

(١) ابنة المملوك : أبو حديد ط . الاعتماد . القاهرة سنة ١٩٢٦ ص ٣٣٤ .

البلاد ، ولكنها تكرر دائما « ما أنا إلا امرأة ياصديقى » . وحين يذهب الملك لقتال الروم تدير شئون البلاد وتشبه نفسها أثناء الغياب بأندروماك زوجة هكتور فى إلياذة هوميروس مما يدل على تأثر الكاتب بها . وبعد مقتل زوجها تأخذ بثأره ، وتشن الحرب على الروم ولكنها تهزم ، وأثناء محاكمتها يعترف لونجين معلمها كذبا بأنه هو الذى حرضها على الحرب لكى يخفف العقوبة عليها ولكنها يقتلان سويا .

وأهم مايلاحظ على الرواية هو أن شخصية زنوبيا لم تعد مجرد اسم وشخص مثل حورية ، وإنما هى إنسان يسمو ويسف ، ولذلك تعارض معلمها لونجين فى تصور الحب المثالى : « كنت أقرأ ماكتبه افلاطون عن المرأة والحب ، فلم أجد فى كتابته غير أوهام وتغرير » لذلك فالحب عندها خرافة ، والمرأة ليست إلا وعاء لحفظ النوع ، إنها ليست ملاكا أو شيطانا « بل هى امرأة لا تفهم غير وحى الغريزة كسائر النساء »[1] .

وعلى الرغم من أن الرواية لم تتخلص كثيرا من إطار السرد ، فإن الحركة الدرامية للأحداث فيها أكثر نموا من الرواية السابقة والشخصيات المؤثرة فى أحداث الرواية قد كثرت ووضحت إيجابيتها ، ولم تعد سلبية أو غير مبررة . كذلك يجىء الحوار ليعبر بالدرجة الأولى عن طبيعة البشر أكثر مما يعبر عن حركة التاريخ . كما أنه يحاول إلى حد كبير إحياء الجو الحضارى الذى تدور فيه الرواية ، وأن ينقل التجربة من الإطار الذاتى إلى إطار التجربة الإنسانية العامة .

وهذه الرواية بداية لسلسلة من الروايات كتبها عن التاريخ العربى قبل الإسلام عن رجال معروفين فى عالم الأدب والسياسة أو فى المجالين معا ، ومعظم هذه الروايات مستمدة من تاريخ العرب قبل الإسلام ( الوعاء المرمرى تحكى قصة سيف بن ذى يزن - المهلهل سيد ربيعة - الملك الضليل قصة امرىء القيس - أبو الفوارس عنترة ) وهذا التخصص فى تاريخ العرب الجاهلى قد يثير تساؤلا ، يجيب المؤلف عنه فى مقدمة مجموعته القصصية « مع الزمان » (١٩٤٥) إذ يصرح بأنه اتكأ على تصوير هذه الفترة « الهوجاء من تاريخ العروبة وعاطفتها الثائرة العنيفة تنتظر هداية الإسلام لكى تتجه إلى المدى المقدور فى خدمة البشرية »[2] .

---

( ١ ) زنوبيا : فريد أبو حديد ط . دار المعارف ، مصر ص ٢١٦ .
( ٢ ) مع الزمان : فريد أبو حديد ط . دار المعارف ، مصر ص ٣ .

أبو حديد إذن يريد تصوير مدى التفكك والانحطاط اللذين أصابا الأمة العربية قبل الإسلام ، ثم بيان أثر الإسلام فى توحيد كلمتهم وإشاعة المثل والمبادئ السامية بينهم ، بدرجة أهلتهم للقيام بدورهم فى قيادة الحضارة العالمية . كما أنه يريد من تصوير هذه الفترة إبراز السمات الأصيلة للانسان العربى قبل أن تختلط الدماء وتمتزج الأنساب . وهو هنا يتفق من ناحية الوظيفة الفنية مع الملاحم الشعبية التى تحدثت عن أبطال العرب قبل الإسلام - مثل أبى زيد وعنترة وغيرهما - الذين يمثلون نقاوة العنصر العربى فى فترة أحس فيها العربى بضرورة إبراز أصوله الحضارية أثناء الغزو الغربى ، سواء فى العصور الوسطى أيام الحروب الصليبية أو فى عصر الاستعمار الحديث . ولكنه فى العصور الوسطى اتخذ أداته للفخر والتغنى بالقومية « الملحمة الشعبية » ، وفى العصر الحديث اتخذ أسلوب الرواية التاريخية .

وإذا كان أبو حديد .. قد بدأ إنتاجه الأدبى فى مجال الرواية التاريخية « بابنة المملوك » متحركا فى إطار الوطنية المصرية ، فإنه قد انتقل فى رواياته الأخرى إلى الإطار القومى الذى يتغنى بالقومية العربية وبصفات الإنسان العربى فى فترة نقاوة الجنس . كما أن « آلام جحا » و « جحا فى جانبولاد » (١٩٤٦ - ١٩٤٨) تنقلنا نقلة ثالثة إلى الإطار الإنسانى ، لأن « جحا » رمز للإنسان الذى تعذبه مبادئه فيرحل من بلده إلى بلد آخر ينتقد فيه الأوضاع السيئة ، ويبرز أسباب الثورة ويحرض على طلب العدل ، حتى إذا اتهمه الظالمون بالباطل ، وقبضوا عليه ثار الشعب وأخرجه من السجن وعزل الحاكم ، وصار جحا المثل لضمير الشعب مستشارا للحكم الثورى الجديد .

وهكذا طور فريد أبو حديد مضمون الرواية التاريخية كما سبق أن طور شكلها الفنى ، إذن الرواية عنده مجتمع بشرى يتجاوز إطار الفرد إلى دائرة الإنسان .

كما ان تكنيك الرواية عنده يشبه تكنيك المسرحية من حيث العناية بإبراز الصراع فى نفوس البشر ، وعلى هذا فالصراع هنا ليس ملحميا أى بين البشر والقدر الذى لايملكون معه ردا أو دفاعا ، وإنما الصراع هنا درامى بينهم وبين بشر آخرين مثلهم فى المجتمع .

# إبراهيم رمزى

ثانى من يمثلون هذا الاتجاه هو ابراهيم رمزى الذى تنقل فى مجال العمل بين التفتيش على المدارس والصحافة والترجمة فى وزارة الزراعة ، كذلك تنقل فى المحيط الفنى بين المسرحية والرواية التاريخيتين والمسرحية المترجمة . وقد قدم سنة ١٩٣٦ رواية تاريخية طويلة هى « باب القمر » ويذكر فى المقدمة أنه كتب هذه الرواية عن تاريخ العالم الإسلامى استجابة لدعوة محمد عبده سنة ١٩٠٥ .

ويبدو أنه كان يأمل أن يصدر سلسلة فى هذا الميدان الذى يتصل بالتاريخ الإسلامى وعلاقة مصر به ، إذ يقول « **شرعت فى وضع هذه السلسلة القصصية لأعرف معالم التاريخ الإسلامى لمن لايعرفونه أو لايجدون الوسيلة ولا الزمن لمطالعته ، أو لمن عندهم كل هذا ثم يهملونه إذ هو علم، ولايهملونه إذ هو قصص** » . ويذهب إلى أن المسلمين حين يعرفون الحقيقة عن طريق هذه الروايات « سيكونون يومئذ أدنى إلى الإجابة عند الإهابة وأدعى للإباء ساعة النداء ، وأزكى قلبا وأعظم بالفعل والروح حبا للرسول وتقديرا للخير الأعلى الذى جاءنا من ظلال سدرة المنتهى »[1] . ويمضى بهدفه من تأليف الرواية إلى ماهو أبعد من ذلك فينادى بأنه « يجب أن نحيى الخلافة فى صورة عصبة متحالفة لأقطار العرب وسائر المسلمين لنحيى المبدأ الذى قامت عليه دولة الإسلام فى وجه الدنيا الصغيرة منيعة خيرة ليكون من قوينا لضعيفنا صون ، ومن عالمنا لجاهلنا نور ، ومن غنينا لفقيرنا ثروة وتمكين » .

ونجده يتبع طريقة جرجى زيدان من حيث العناية فى الدرجة الأولى بالتاريخ وحده ، أما تجربة الحب فهى زائدة مقحمة ، إذ يعلن « سيكون دأبى فى هذه القصص غير دأب ديماس الفرنسى فهو لم يهتم إلا بالخيال ولو أفسد التاريخ ، ولا دأب وولتر سكوت الإنجليزى فهو لم يرع للتاريخ كبير حرمة ، بل سيكون أمامنا فى ذلك لورد لتون وأيبرس الألمانى فقد راعى كل منهما التاريخ أولا ، وغلب حقه على حق الخيال لأنه لم يكن بصدد الأدب وحده ، بل كان بصدد مواعظ التاريخ وعبره . ولأجدى بى أن أنهج نهجهما وأنا بصدد العبرة من تاريخ بلادى ومواعظه »[2] .

---

(١) باب القمر : إبراهيم رمزى ط . النهضة المصرية ص . م .

(٢) باب القمر : المقدمة ص ن .

والرواية تؤرخ لفجر الإسلام فى المنطقة العربية كلها ، إذ تدور حول ورقة بن صليح أو ورقة بن العفيفة ، وهو شخصية ابتدعها المؤلف ليعرض من خلال حياته ومغامراته سير التاريخ ، إذ ولد بمكة ليكون رمزا لها فى انتظار كل منها للهادى الأعظم ، ولسان آرائها وآمالها وعلو نفسها ثم تحمسها لاصلاح بلادها ، ولم شعث جنسها ، وإصلاح الإنسانية بما أصابت من الهدى ببعثة الرسول ، ولم يكن غريبا والحال هذه أن يكون ورقة هذا من أم عربية وأب مصرى ، ليؤكد صلة الدم والحضارة والوحدة بين مصر والعروبة « نعم إن المصريين كلهم عرب قدامى جاءوا فى إثر عرب أقدم ، ولكن قُطعتْ صلتهم بأرومتهم حتى جهلوها »[1] .

وبطولة ورقة تبلغ حدا لايقل عن بطولة عنترة أو أبى زيد الهلالى ، لأن « أبوه مصرى وأمه عربية فهو ينطوى على أحسن مافى العربى من صفات » ، ثم يحب فتاة على نفس التكوين البيولوجى المختلط وهى لمياء بنت الحارث بن كلدة ، ويتبعها إلى اليمن لنرى حالة الجزيرة السيئة قبل الإسلام . وحين يأتى الإسلام يؤمن . وفى الصحراء يجد الأميرة المصرية هيلانة مخطوفة فيعيدها ، فى نفس الوقت الذى تعود فيه لمياء وأمها إلى مصر ، بعد أن رفضت الأم تزويج ابنتها بالإكراه ، ولاتجد لمياء مخرجا لحل أزمتها فى الزواج إلا أن تسلم « فتكون أول مسلمة فى مصر » .

والكتاب لايتعمق اثر الإسلام فى نفس الحبيبين بقدر تتبعه لأحداث التاريخ حتى تم دخول مصر فى حوزة الإسلام ثم زواج الحبيبين - كما حدث فى رواية « أرمانوسة المصرية[2] » .

وقد عكست الرواية من الواقع موقفين سبق أن عالجتها الرواية الرومانسية الاجتماعية من قبل :

الأول : خاص بالأوضاع الطبقية إذ نجد ورقة يرفض أن يطلب يد لمياء برغم حبه لها حتى يوافق أبوها ، لأنه مازال يحس فى أعماقه أنه فقير وابن سبية .

الثانى : يتعلق بوجوب ترك الحرية للفتاة عند الزواج ، ويجب ألا يحول أى عرف وضعى دون لقاء المحبين .

والشكل الروائى عنده يستلهم أسلوب جرجى زيدان ، سواء من حيث العناية

---

( ١ ) باب القمر ص ٢٧٥ .

( ٢ ) هناك تأثير كبير من روايات زيدان عليه ، تحتاج إلى دراسة خاصة .

بالتاريخ ومصادرة وتعزيزه بالصور والخرائط والأحداث واتساع الرقعة المكانية لها ، أو اعتماد الرواية على المثالية فى الحب والوفاء مع المبالغة فى مجال البطولة والشجاعة ، والأحداث التى تحركها القدرية السلبية . والمؤلف لايتعمق نفسيات الاشخاص أو يستبطن داخلهم . كما أن الحوار يخدم التاريخ وأحداثه بالدرجة الأولى .

## على أحمد باكثير

يلتقى باكثير ( ١٩١٠ - ١٩٦٩ ) مع فريد أبو حديد من حيث كثرة الفنون الأدبية التى أسهما فيها : القصة التاريخية والمسرحية والاهتمام بتاريخ العروبة والإسلام ، حيث جعلاه مصدرا دائما يستلهمان منه معظم أعمالهما الفنية فى الرواية والمسرح والشعر . وذلك يعود إلى كون باكثير يمنى الأصل مصرى الثقافة والتكوين معاصرا للفترة التاريخية التى اشتد فيها الجدل والحوار حول منابع النهضة الحديثة .

ومن أهم ماقدمه باكثير فى الفترة التى يعالجها بحثنا روايتين هما : **« سلامة القس » (١٩٤٤) - « واسلاماه » (١٩٤٩) .**

**والرواية الأولى** : يتناول فيها موضوعا إنسانيا بحتا ، والإطار التاريخى مجرد خلفية فقط لقصة حب رومانسية مثالية بين عبد الرحمن الزاهد وسلامة المغنية . وهذه القصة العاطفية تلتقى فى إطارها العام الذى ينتهى نهاية حزينة باكية يصوغها القدر أكثر مما تصوغها إرادة الأفراد ، بنفس السمات التى وجدناها عند من أسميناهم بالرومانسيين الجدد . وعلى هذا فالرواية تناقش قضيتين اجتماعيتين بنظرة سلفية يحكمها الإطار الدينى المثالى ، أولاهما : أنه لاتناقض البتة بالنسبة لطبيعة الإنسان بين أن يتسع قلبه للعبادة والحب ، والرواية توضح هذا شعرا :

**قالوا أحبَّ القَسُّ سلامةً وهو التقىُّ الناسك الطاهرُ**
**كأنما لم يدرِ معنى الهوى إلا الغوىُّ الفاتِك الفاجر**
**ياقوم إنى بشرٌ مثلكم وفاطرى ربكم الفاطرُ**
**لى كبدٌ تهفو كأكبادكم ولى فؤادٌ مثلكم شاعرُ[1]**

والقضية الثانية خاصة بالمرأة حيث لا علاقة بين اشتغالها وعملها وبين تبذلها

( ١ ) سلامة القس .. باكثير ط . مكتبة مصر القاهرة ص ٦٦ .

وسقوطها ، لذلك يوافق عبد الرحمن – بطل الرواية على أن تستمر سلامة فى عملها ، وهو الغناء مع المحافظة على فروض دينها .

ولكن الكاتب رغم توسعه فى وصف الأحداث الباكية التى صاغت المأساة العاطفية المثالية إلا أنه لم يتعمق بدرجة كبيرة نفسيتى البطلين وأثر المأساة عليهما .

وأما الرواية الثانية « واإسلاماه » فتدور فى إطار تاريخى تحافظ على وصف أحداثه . إذ تتعرض لتاريخ الدولة الإسلامية فى فترة حرجة هجم فيها التتار من الشرق ، والصليبيون من الغرب . وتبرز الدور البطولى الذى قامت به مصر دفاعا عن العروبة والإسلام . وداخل هذا الاطار التاريخى هناك جانب كبير من الخلق الفنى ، إذ يتتبع المؤلف حياة كل من قطز وبيبرس وجلنار والشيخ عز الدين ابن عبد السلام ، والدور الذى قام به كل منهم فى صنع النصر وتوجيه حركة التاريخ فى الرواية .

ويدخل فى باب الخلق الفنى أيضا قصة الحب بين قطز وجلنار والعوامل القدرية التى تدخلت فيها ، كذلك تبرز جزءا من حياة شجرة الدر وقصتها مع الصالح أيوب . وتبرز الرواية موقفها من قضية المرأة التى تمثلها جلنار ، حيث كانت تشارك من بعيد فى القتال وتقوم بدور فى معالجة المرضى والجرحى من الجنود . وحين تبصر تتريا يحاول أن يقتل زوجها القائد قطز تفتديه بنفسها ، وحين يراها فى جراحها يصيح : « وازوجتاه ! واحبيبتاه » فأحست به ورفعت طرفها إليه وقالت له بصوت ضعيف متقطع وهى تجود بروحها فى السياق : « لاتقل واحبيبتاه .. قل وا إسلاماه »[1] ، فهى تطلب منه ألا يحزن عليها وأن يوجه كل همه للقضاء على أعداء الإسلام .

وعلى هذا فالكاتب يسير فى نفس الدائرة التى رأينا سماتها من قبل عند فريد أبو حديد وصورة المرأة عنده تتحرك فى نفس الإطار السلفى والتصور التقليدى لدور المرأة فى السلم والحرب عند كل أدباء المدرسة ، فهى دائما أنثى لاتستطيع أن تعيش من غير الزوج أو الحبيب ، فهى إذن مجرد حبيبة أو أم أو ربة بيت ، وإن اشتركت فى الحرب فإنها تقتصر على تطبيب الجرحى وعلاجهم ، لذلك تقول زبيدة بطلة « غادة

---

( ١ ) وا إسلاماه : على باكثير ط . دار مصر للطباعة القاهرة . ص ١٧١ .

رشيد » لعلى الجارم .. « ما أكثر طمعكم أيها الرجال ! لم تكتفوا بمنع المرأة من الجهاد حتى جئتم تشاركونها فى نصيبها القليل من العناية بالجرحى ! دعنى ياأبى فإن للمرأة صبرا ليس للرجال ، ثم ضحكت وقالت : وإن للمرأة قوة روحانية تبعث فى المريض الأمل وحب الحياة »[1]

## محمد سعيد العريان

تخصص محمد سعيد العريان أيضا فى كتابة الرواية التاريخية ، وإن تناول فى معظم أعماله تاريخ مصر الإسلامى فى العصور الوسطى حيث : **قطر الندى** (١٩٤٥) يعالج فيها نهاية الدولة الطولونية – **على باب زويلة** ( ١٩٤٧) يتحدث فيها عن طومان باى ونهاية عصر المماليك – **شجرة الدر** (١٩٤٧) يتحدث فيها عن دور هذه الملكة فى إدارة الحكم بعد وفاة زوجها الصالح أيوب ثم نهايتها المأساوية . ولعل أهم ماتعالجه هذه الرواية بالنسبة للمرأة هو سؤال وجهته شجرة الدر لقائد الجيش فخر الدين :

– **هل يرضى الناس فى مصر أن يجلس على عرش فرعون امرأة ؟**

فيجيب : « وأنى لهم أن ينكروا عليك حقك فى ولاية العرش ، وقد جلس عليه كافور منذ قرون ، لم يرده عن هذه المنزلة أنه عبد أسود أمى مشقوق الشفة لايصلح للحمل ولاللمهنة »[2] .

ورواية بنت قسطنطين (١٩٤٨) تدور حول حياة وردة بنت ملك القسطنطينية وزواجها من الخليفة عبد الملك بن مروان ، كما يبين فيها امتياز العنصر العربى بإزاء الروم الممثلين لأوربا .

ورواية **قطر الندى** تصور الصراع بين العباسيين والطولونيين ، وكانت الوسيلة لحل هذا الصراع هى أن يزوج الخليفة المعتضد ابنه العباس من قطر الندى ابنة خمارويه . وبعد الزواج وتكاليفه الباهظة يقتل خمارويه وتتفرق أمته وتحزن قطر الندى على وفاة أبيها ثم لاتلبث أن تلحق به ، فيبكى العباس زوجته ويقول لأبيه وهو يدفنها بجواره : « هذه رسالة بنى طولون إليك ياأبت فى مثواك ، فهل جاءك النبأ ؟ ليست هذه التى تجاورك أمة ولكنها أمة »[3] .

---

( ١ ) غادة رشيد : على الجارم سلسلة اقرأ العدد ٨٧ ص ١٣٩ .

( ٢ ) شجرة الدر : العريان سلسلة اقرأ العد ٦٠ ص ٧٦ .

( ٣ ) قطر الندى : العريان طبعة دار المعارف ص ٢٣٥ .

وكانت نهاية قطر الندى هى التجسيد لنهاية الدولة الطولونية . ومع أن المؤلف قد التفت إلى إمكانية استخدام صورة المرأة ( رمزا ) لأمة .. أو حكومة ، فإنه لم يتعمق صورتها بحيث تبدو شخصية مؤثرة فى مجرى الأحداث ، إنما هى أقرب إلى التجريد النمطى الذى وجدناه عند جرجى زيدان وابراهيم رمزى .

وصورة المرأة فى « على باب زويلة » أكثر نموا وحركة سواء تلك التى تمثلها « الأم نور كلدى » التى أفنت شبابها فى البحث عن ابنها حتى وجدته جثة هامدة على باب زويلة ، أو « شهد دار » حبيبة طومان باى وزوجه التى لا تمثل الوفاء السلبى للحبيب وإنما الإخلاص الواعى ، إذ تنقل له ما يحاك فى قصر الحكم ، وتحثه على الجهاد والتضحية من أجل الدفاع عن الوطن ، وتحمسه قائلة : « لست أهلا لحبك إن لم تحمل أعباءها راضيا موقنا أن أول الواجب أن تموت ، وأن تذبح امرأتك وابنتك بين يديك فلا تهن »[1] .

ولاشك أن العناية بالإطار التاريخى والاهتمام بالمضمون الذى يبرز الإحساس العالى بالوحدة الإسلامية والقومية العربية وبطولة العرب وانتصاراتهم بإزاء كل من اعتدى عليهم والتمايز بالبطولة وحب الجهاد ، كل هذا ( شغل ) كتاب التيار العربى عن محاولة التعمق فى صورة المرأة أو تقديمها شخصية نامية .

**وتعد « على باب زويلة » خطوة أكثر عمقا من الرواية السابقة ، بل تكاد أن تكون أفضل ما قدمه المؤلف فى مجال الرواية التاريخية** ، حيث يصور مزيدا من القدرة فى دراسة الشخصية وتحليل دوافعها الإنسانية من حب وكره ، فالخلق الفنى فيها واضح والحركة الدرامية للأحداث والشخصيات ظاهرة نامية ، وصورة المرأة أكثر حركة وإيجابية . كما أن الرواية قد استطاعت أن تعكس صورة حضارية للعصر المملوكى القلق - سياسيا واجتماعيا - بأبعادها الفكرية والاجتماعية ، ولعل هذا ما جعل الرواية تفوز بجائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٤٧ .

## على الجارم

قدم على الجارم ( ت ١٩٤٩ ) كثيرا من الروايات التاريخية ذات الإطار العربى ، مثل : **« شاعر ملك »** ( ١٩٤٣ ) التى يصور فيها قصة المعتمد بن عباد

( ١ ) على باب زويلة : العريان ط . دار المعارف ، مصر ص ٣١٣ .

الأندلسى - « **سيدة القصور** » ( ١٩٤٤ ) التى تصور آخر أيام الفاطميين فى مصر - « **غادة رشيد** » ( ١٩٤٥ ) وتقص كفاح رشيد ضد الفرنسيين وتعاون المصريين والانجليز فى طردهم ( ! ) - « **فارس بنى حمدان** » ( ١٩٤٦ ) يقص فيها حياة أبى فراس الحمدانى - ثم يقدم حياة أبى الطيب المتنبى فى كتابين هما : « **الشاعر الطموح** » و « **خاتمة المطاف** » (١٩٤٧) - ثم « **هاتف من الأندلس** » ( ١٩٤٩ ) يحكى فيها حياة الشاعر أبى الوليد بن زيدون وحبه للأميرة ولادة .

وتمتاز هذه الروايات بأنها تتحدث بصفة عامة عن « فترة تحول فى التاريخ الإسلامى مجمعة فى شخصية بارزة ، يناظر تطورها تطور الحياة الخاصة بالفرد ، وتطور الحياة الخاصة بالمجتمع ، فى عرض مجمل قوامه وصف الحوادث الكبرى ».[1] **ولكن الجديد الذى يلقانا به الجارم شيئان :**

**الأول : خاص بالمضمون :** فهذه الروايات ( باستثناء غادة رشيد - سيدة القصور ) لا تتحدث عن شخصية تاريخية ، وإنما عن ( شخصية أدبية ) ، أى أنه **نقل الرواية نقلة جديدة فبدلا من أن تدور حول شخصية عامة ، جعلها تدور حول شخصية أديب ومن هنا كانت مزاوجته** بين تاريخ الشاعر وعصره ، على أن الذى ينبغى أن يكون واضحا أن التركيز يأتى بالدرجة الأولى على الشخصية الأدبية ، أما العصر فهو مجرد إطار لصورة الفرد الذى يهتم بتصوير حبه العذرى ، ووفاء المحبوبة له وكثرة الأعداء من حواليها فى مجال الحياة العامة أو الخاصة . وقصص الحب فى الغالب تنتهى نهاية حزينة ، مثل روايات الرومانسيين الجدد الاجتماعية .

**الثانى : خاص بالشكل : فثقافة الجارم العربية جعلته يهتم وهو يقدم رواياته بأن يصوغ لغتها فى أسلوب إنشائى ، يهتم بجزالة اللغة وفصاحتها مع العناية بالمحسنات البلاغية والبديعية ، وهو من هذه الناحية يذكرنا بأحمد شوقى روائيا ،** من حيث تأثرهما فى كتابة الرواية التاريخية ببعض المأثورات القديمة أو التراث الشعرى ، سواء بالنسبة لشعر الشخصية المدروسة أو محفوظات الكاتب أو تأليفه ، من ذلك الحوار الذى يدور بين أبى فراس الحمدانى وغلامه نجا الذى يخاطبه قائلا :

« سعد صباح الأمير ، ما للوجه المشرق البسّام تعلوه سحابة عابسة ؟ فهل فى الأمر شىء يامولاى ؟

---

( ١ ) الفن القصصى : محمود شوكت ط . دار الفكر . القاهرة ( ١٩٥٦ ) ص ١٨٩ .

- لا شيء يانجا ولكنها ظنون الشاعر وهواجسه ، التى كثيرا ما تطغى على ثبات الفارس وزكانته ، وتصور له فى الحلم ذلا وفى الإقدام طيشا وجهلا ، أتعرف يانجا لمن هذا البيت :

كلُّ حلمٍ أتى بغيرِ اقتدارِ    حجةٌ لاجئٌ إليها اللئامُ

فأسرع نجا وكان من أنصار المتنبى المعجبين به فقال : هو ياسيدى لأبى الطيب من قصيدته التى يقول فيها :

إن بعضاً من القريض هذاءٌ    ليس شيئاً وبعضُه أحكامُ

فاربدّ وجه أبى فراس وقال : نعم إنه لذلك الزق المنتفخ بالعظمة الحمقاء والغرور الكاذب ، أين ابن عمى يانجا !

- فى القاعة الكبرى ياسيدى »[1] .

فهذا الحوار بين ابن عم الخليفة وبين غلامه - كأنهما صديقان - يبدو فيه الافتعال والتكلف ، وهو مقحم لا يتحمله الموقف ، وتفوح منه سمات الصنعة المثقلة بالمحسنات والخطابية . وطبيعى والحال هذه ألا يقدم الكاتب فى أعماله ( رؤية جديدة ) لصورة المرأة ، وإنما الصورة عنده تدور من الناحية الفكرية فى نفس الإطار السلفى ، ومن الناحية الفنية تبدو مسطحة لا تعمق فى رسم صورتها .

* * *

هؤلاء بصفة عامة أهم من كتب الرواية التاريخية ذات الإطار العربى . وقد شارك فيه إلى حد ما عبد الحميد جودة السحار ، برواية « أميرة قرطبة » ( ١٩٤٨ ) التى تناول فيها حياة الجارية صبيحة التى استطاعت أن تتزوج من الخليفة وأن تكون الحاكمة الحقيقية للأندلس ، ولكنها مع ذلك لا تسلم من عواطف الأنثى الجامحة التى تهزمها فى النهاية .

وقد شارك فيها طه حسين أيضا بـ« الوعد الحق » التى يؤرخ فيها لفجر الدعوة الإسلامية ، وما لقيه المسلمون الأوائل من عنت خاصة أسرة عمار بن ياسر وزوجه سمية ، ثم « أحلام شهر زاد » ( ١٩٤٣ ) التى يعكس فيها تأثره بأسلوب ألف ليلة وليلة ، وبطلة الرواية ابنة لأحد ملوك الجن ، يناقش الكاتب على لسانها كثيرا من الأمور الإصلاحية مثل السخرية من الشعوب التى لا تطالب بحقها ،

---

( ١ ) خاتمة المطاف : على الجارم سلسلة اقرأ العدد ٥١ ص ١٠ .

والاعتراف بحرية المرأة وصواب آرائها وقدرتها على تولى الحكم وسياسة الأمور ، فقد فتن الملك ببراعة وحيدته « وكان يرى ارتقاءها إلى العرش حقا وعدلا ، قد رد السطان الى أهله ، ووكل الأمر إلى من ينبغى أن يوكل إليه . وبدأ ملك ابنته عصرا جديدا يظهر أن الحسنات فيه ستكون أكثر جدا من السيئات ، ومن يدرى لعله يكون خيرا كله »[1] .

وعلى هذا فإن صورة المرآة فى هذه الرواية كانت إطارا فنيا برزت خلاله كثير من القضايا الفكرية التى شغل بها الكاتب . وهذه القضايا تلتقى بما سبق أن أبرزناه من خلال الصورة فى الرواية الاجتماعية . وبذلك كله تتم وحدة المدرسة وتلتقى الأنواع الأدبية برغم اختلاف أطرها فى بعْض الملامح العامة ، لأنها تخضع لظروف واحدة .

## ملامح الصورة فى روايات التيار العربى

**يلتقى الإطار الفكرى والفنى لصورة المرأة - فى روايات التيار العربى - فى الملامح العامة ، حيث يصدر معظم أدبائها عن رؤية واحدة برغم عمق ثقافة الكثير منهم** ، إذ يجمعون فيما عدا على الجارم بين استيعاب الثقافة العربية والانجليزية ، ولعل أوضح مثال لذلك فريد أبو حديد وابراهيم رمزى وعلى باكثير . **والكتاب يتفقون جميعا فى الإيمان بالحضارة الإسلامية والقومية العربية ، ويفضى بهم هذا الإيمان إلى مناقشة جميع القضايا الإنسانية فى الرواية من خلال الموروثات السلفية** . من هذا المنطلق الأيديولوجى ينبع فكرهم الإسلامى العربى ، فهم جميعا يتكئون على إبراز الوحدة العربية والأواصر التى تجمع المسلمين وتبرز سمات العنصر العربى إبان نقاوته حتى قبل أن يبزغ فجر الإسلام ، **ومن هنا وقعوا فى تناقض لم يلتفتوا إليه** ، إذ هم من ناحية يقدمون البطل أو البطلة فى الغالب بصورة مثالية سواء من حيث الشجاعة والبطولة أو من حيث الصفات الخلقية ، فى حين صوروا المجتمع بصورة مشوهة كريهة ينتظر فيها نور الإسلام وهدايته . وعلى هذا فقد نسوا أن الفرد ابن مجتمعه ومحصلة لظروف حضارية لا يستطيع منها مهربا . ويكن أن نبرر وجهة نظرهم فى أنهم أرادوا أن يقدموا صورة سامية لشخصية البطل الذى يسبق عصره ويبشر بعهد جديد .

---

( ١ ) أحلام شهر زاد طه حسين سلسلة اقرأ العدد الأول ص ١٢٤ .

من هنا فإن دور المرأة فى الحياة كما تعكسه رؤيتهم الفنية فى الرواية هو دور « ربة البيت » ، إذ المرأة ليست إلا أنثى أو أداة لحفظ النوع ، كما نرى فى صورة « زنوبيا » لفريد أبو حديد ، حيث تنكر مساواة المرأة بالرجل فتقول لمعلمها لونجين : « الذى يزعم أن للمرأة خلقة مثل خلقة الرجل ، وأنها تفهم الحياة كما يفهمها ، يخطئ خطأ بعيدا ، ويندفع إلى لوم لا مبرر له ، المرأة تندفع مع طبعها والرجل يحاول أن يقيس وأن يعلل . المرأة تعيش فى دائرة نفسها ، ولكن الرجل لا يهتم إلا بالعالم الخارجى الذى يهمه . المرأة لا تعبأ بشىء فى العالم الخارجى . وكل شىء له قيمة فى نظرها يرتد إلى نفسها وإلى شخصها . الرجل يطلب المرأة كما يطلب الصيد ، وكما يطلب الحرب ، وكما يطلب السيادة ، ويريد منها أيضا ما يسميه الحب . ولكن ما هو الحب ؟ ما ذلك الحب الذى يريد الفلاسفة أن يجعلوا منه أسطورة ؟ الحب كله خرافة . فما هو إلا وسيلة الطبيعة فى حفظ الجنس البشرى – فالمرأة وعاء البشرية تقاسى الآلام من أجل تخليدها ، وهى تتقاضى ثمنها من الرجل ؟ وليس من فرق بين امرأة وأخرى إلا فى ذلك الثمن »[١] .

وإذا كان أبو حديد قد عبر عن تصوره لدور المرأة فى المجتمع ووظيفتها فى الحياة سردا ، فإن هناك من عبر بالصورة الروائية مؤكدا هذا الدور المحافظ ، فصبيحة « أميرة قرطبة » للسحار برغم كونها استطاعت بذكائها أن تصبح الحاكمة الفعلية للبلاد ، إلا أنها تسقط فى النهاية لا لشىء سوى أنهاأنثى تحركها العاطفة أكثر مما يحركها العقل . وهذا السقوط نجده أيضا فى صورة « شجرة الدر » للعريان حيث تظل زوجة وفية للملك الصالح وحين يعود لزوجته الأولى تتحرك فيها عواطف الأنثى فتقتله ، ويعلق الكاتب على هذا بقوله : « هكذا النساء جميعا تهيجن الغيرة فلا يعرفن الفرق ما بين الحب والبغض ، ولا ما بين القصاص والجريمة »[٢] .

وهكذا ينطلق الكاتب برأيه لا فى امرأة بعينها تحت ظروف معينة ولكن فى النساء جميعا ، ونفس القضية نجدها فى « سيدة القصور » لعلى الجارم .

وعلى هذا فالمرأة عند هؤلاء الكتاب انطلاقا من مفهومهم السلفى لا تصلح إلا لأن تكون زوجة تقوم بشئون البيت ، لا وظيفة لها إلا حفظ النوع ، وفى الحرب

( ١ ) زنوبيا : فريد أبو حديد ص ٢١٧ .

( ٢ ) شجرة الدر : لسعيد العريان سلسلة اقرأ العدد ٦٠ ص ١٤٤ .

تفعل ما فعلته السلطانة جلنار - فى « واسلاماه » لباكثير - حين « جعلت همها حماية زوجها من الغيلة ، فجعلت تلاحظه وهى على جوادها من تل مرتفع وتراقب من حوله ، وحين أبصرت عدوا يريد طعنه غدرا ، توجهت حيث هى ملثمة فضربت العدو وقالت لزوجها : صن نفسك يا سلطان المسلمين ! هاقد سبقتك إلى الجنة »[١] .

وإلى جانب هذا أيضا تقوم بتطبيب الجرحى حيث تقول زبيدة بطلة « غادة رشيد » للجارم « ماأكثر طمعكم أيها الرجال لم تكتفوا بمنع المرأة من الجهاد حتى جئتم تشاركونها فى نصيبها القليل من العناية بالجرحى »[٢] .

فالمرأة إذن عندهم أنثى لا إنسان ترى فى الرجل « تلك الرجولة الخشنة التى تشتهيها كل فتاة،لتكمل بها ما فى أنوثتها الناعمة من نقص »[٣] .

بل تصبح المرأة على هذا التصور مذمةً وسُبة ، فقد ورد على لسان بعض الجنود الفرنسيين فى رواية « غادة رشيد » الذين يظنون أن مصر « شعب من نساء لا يميز فيه الرجل من المرأة إلا عمامة ولحية » . ويذهب جندى آخر إلى أن « جو مصر خداع كنسائها فإنه يصفو لك يوما ليذيقك عذاب الجحيم أياما وشهورا »[٤] .

وهذا التصور الأنثوى لدور المرأة فى الحياة يكاد ينطبق على نفس المفهوم الذى سبق أن أوضحناه عند كتاب الرواية الرومانسية الاجتماعية الجدد ، أكثر من هذا فإن الرواية التاريخية تصور المرأة محجبة بعيدة عن أحداث المجتمع ، فإنْ اضطرتها الظروف إلى العمل فلابد من التوصية بالتقوى وحسن السلوك ، فعبد الرحمن القس ينصح سلامة بقوله « أما الغناء فأنت محمولة عليه . وهو صناعتك وأرى أن لا حرج عليك فيه إذا أنت حافظت على صلاتك وصيامك وعصمت نفسك بالتقوى »[٥] .

انطلاقا من هذا الموقف الفكرى المحافظ والمتكرر ، يمكن أن نرصد عدة

---

( ١ ) وإسلاماه . على باكثير ص ١٧٠ .

( ٢ ) غادة رشيد : على الجارم ص ١٣٩ .

( ٣ ) غادة رشيد : ص ٦٥ .

( ٤ ) المصدر السابق ص ٧٠ ، ٩٦ .

( ٥ ) سلامة القس : على باكثير ص ١٢٧ .

**ملاحظات بالنسبة لصورة المرأة فى الرواية التاريخية :**

**أولها : أننا سنجد الصورة الواحدية للبطلة قريبة فى سماتها العامة ، وتتكرر من عمل لآخر ، يستوى فى ذلك تلك التى تأخذ دورا فنيا ابتدعه الكاتب أو دورا تاريخيا استمده من التاريخ** ، والصور سواء توقف الروائى عندها كثيرا أو قليلا لا يحاول أن يسبر غورها أو يكشف أبعادها النفسية ، فشخصية « زنوبيا » تستقطب أحداث الرواية منذ بدئها إلى نهايتها ، ومع ذلك فالمؤلف لا يحاول أن يحلل سلوكها بدرجة كافية ، حتى عند الأزمة التى قتلت بعدها ، فهو يصفها حين سيقت أسيرة إلى بلاد الروم على هذا النحو « كانت « زنوبيا » تسير فى كبرياء كسيرة وفى يديها قيود من الذهب ثقيلة ، وقد طوق عنقها فى سلسلة ذهبية ، وسار أحد العبيد الى جوارها ليحمل عنها عبأها . وبالغ الامبراطور فى انتقامه الساخر ، فألبسها حللها وحليها من جواهر ولآلئ كادت تنوء تحت حملها من الأعياء فى وقدة الحر اللافح ، وكانت تسير مطرقة وقد امتلأ قلبها من الحزن والسخط ، إذ امتدّ بها الأجل حتى دخلت روما أسيرة تزين موكب الانتصار لمنافسها الإمبراطور »[1] .

فالمؤلف هنا يهتم بالوصف الخارجى لشخصية المرأة أكثر من اهتمامه بالوصف النفسى . وهذه السمة نجدها فى « سلامة القس » . **وعلى هذا تبدو الشخصية النسائية فى كثير من الأحيان واسعة المساحة وإن لم يكن فيها عمق أو نمو فنى ،** أى أن الشخصية تعيش فى الزمان والمكان ولكن المؤلف لا يقدم ما يجلو إنسانيتها ويحلل دوافعها . وهذا العيب الفنى فى الرواية لاحظه الناقد الفرنسى « آلان » حين أكد **« أن لكل كائن بشرى جانبين يناسبان التاريخ والقصص ، فكل ما نلاحظه فى رجل – أعنى أعماله – يقع داخل حدود التاريخ ، أما عن الجانب الخيالى أو الرومانتيكى فيشمل الانفعالات المجردة ، أعنى الأحلام ، والأفراح والأتراح والاعترافات بينه وبين نفسه . وهى التى يمنعه أدبه أو خجله من البوح بها ، والتعبير عن هذا الجانب من الطبيعة البشرية هو أحد الأعمال الرئيسية للرواية .**

فليست الحكاية شيئا خياليا فى القصة أكثر من الطريقة التى يتطور بها التفكير فيتخذ صبغة العمل ، وهى طريقة لا تحدث إطلاقا فى الحياة اليومية . »[2] .

---

( ١ ) زنوبيا : محمد فريد أبو حديد ص ٨٤ .

( ٢ ) أركان القصة : م . أ . فورستر . ترجمة كمال عياد ص ٥٨ .

الملاحظة الثانية : إن تجربة الحب التى تقوم المرأة فيها بالدور البطولى وتبرز إطار صورتها - تبدو فى كثير من الروايات مقحمة على الحدث التاريخى الذى تصوره الرواية ، فعلاقة سيف العاطفية المثالية بخيلاء « فى الوعاء المرمرى » لفريد أبو حديد - والتى انتهت بدخولها الدير ، نستطيع أن نحذفها دون أن يتأثر مضمون الرواية . وكذلك تجربة الحب المتأنية التى تتبعها باكثير فى « وا إسلاماه » بين قطز وجلنار منذ صغرهما، نحس أنها مقحمة أيضا من أجل الاستثارة والتشويق .

بل إن الصورة أحيانا لا تظهر إلا كما يظهر الطيف ، كما فى « قطر الندى » للعريان وفى بطلات « فارس بنى حمدان » « وهاتف من الأندلس » للجارم ، حيث نجد أن قصص الحب ومكائد النساء وأعمال الغيرة العاطفية تحمل نفس السمة ، ويعللها نفس المبرر الذى يخفف من ملل السرد التاريخى ويقوم بوظيفة الاستثارة . وهذا هو ما يجعل الناس كما يذهب إبراهيم رمزى فى مقدمة روايته « يهملون التاريخ إذ هو علم ، ولا يهملونه إذ هو قصص »[1] .

وقد ترتب على ذلك أن الشخصيات ليست جزءا من الحدث الروائى ، بل لها وجود مستقل والحدث تابع لها . وعلى هذا فتجربة الحب ليس لها خصوصية معينة ، وإنما هى مواقف عاطفية عامة يدور الحديث فيها عن الوفاء والمثالية والحب الروحى ، لذلك يقول القس لسلامة : « انقطع كل أمل فى صيرورتك إلىّ فى هذه الدنيا ، أما فى الحياة الأخرى فإن الأمل باق ياسلامة ، وإنه لأمل كبير . »[2] .

ومما يدل على تلك العمومية أيضا ، ما نجده فى الشخصيتين النسائيتين فى رواية « أميرة قرطبة » للسحار ، حيث « كانت أسماء تفكر فيه والأمل البسام يترائى لها فيرقص القلب طربا . وكانت صبيحة تفكر فيه واليأس يتملكها فيقبض قلبها فى جوفها ويستولى عليها اضطراب وقلق » .[3] فهذه المشاعر الإنسانية العامة تدل على أن تجربة الحب مقحمة،والعواطف التى تعكسها صورة المرأة مشاعر عامة لا خصوصية لها ، حيث لا تربطها كبير علاقة بالتاريخ الذى يعد قطب الرواية ومحور وجودها .

---

( ١ ) باب القمر : إبراهيم رمزى ص م .
( ٢ ) سلامة القس : على باكثير ص ١٦١ .
( ٣ ) أميرة قرطبة : عبد الحميد جودة السحار ص ١٦١ .

**الملاحظة الثالثة : يتصل بهذه النمطية العمومية أن صورة المرأة مسطحة ، لا تنمو بنمو الأحداث فى الرواية ، وإنما تجمد على صفة واحدة منذ بداية الرواية إلى نهايتها . وفيها يبدو أن الرواية التاريخية العربية قد تأثرت بطابع الحكاية الشعبية من حيث كون الأبطال خيرين طيبين، وأعدائهم على خط مستقيم** شريرين ، ففى « هاتف من الأندلس » للجارم نجد شخصية ولادة طيبة دمثة الخلق ، وعائشة منافستها فى حب ابن زيدون شريرة خبيثة ، ومن ثم تكون النهاية السعيدة فى الغالب للبطلة الطيبة الخيرة، والنهاية السيئة للمرأة الشريرة .

**كما ورثت الرواية بصفة عامة أيضا من الأدب الشعبى شخصية التابع الوفى للبطل والبطلة سواء أكانت أماً أو وصيفة أو صديقة . وهذا الدور قامت به فى « هاتف من الأندلس » نائلة الدمشقية .**

ويتصل بالتسطح أيضا سلبية الشخصية بالنسبة للأحداث التى تمر عليها فى الرواية . ولعل أوضح مثال لذلك « سلامة » عند باكثير ، فالشاب التقى ، والغانية التى طالما رأت الرجال ما أن « التقت عينا عبد الرحمن بعينيها فإذا هما غزلتان عفيفتان ، لا يشك الناظر إليها أن فى وسعيها أن تتسعا بعد، إذا دعاهما لذلك داع ، وبعد أن يشتد الحب تترك نفسها لابن سهيل يبيعها ، والحبيب لا يقل عنها سلبية ، إذ يرفض أن توهب له إشفاقا على مولاها ، ثم بيعت لابن رمانة ولم تحاول برغم ما هى فيه من شهرة أن تنقذ نفسها أو تطلب من الحبيب أن يشتريها، بدلا من أن تباع لثالث مرة للخليفة يزيد بن عبد الملك . إن الحبيبين لا يملكان إزاء الأحداث إلا البكاء والإغماء ، أما الإرادة فهى ( معطلة ) و مسلوبة لذلك تستسلم لرحلتها بعيدا عن الحبيب ، ولئن عز اللقاء فى الدنيا فسوف يكون فى الآخرة، حيث « الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين » .

وهذه السلبية تتعدى حياة المرأة لتشكل حركة كثير من الشخصيات فى الرواية .

**الملاحظة الرابعة : المثالية المطلقة التى يحملها الكتاب لصورة المرأة وما يتصل بها من حب مثالى ووفاء دائم تحمله الحبيبة للمحبوب وإن طال العهد وعز اللقاء .** وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك أثناء عرضنا للروايات ، ولكن الذى نريد إضافته هنا أن هذه الصورة المثالية ( تتناقض ) مع طبيعة الدور السلفى الذى حددوه لدور المرأة فى الحياة كما تصوره الرواية عندهم ، إذ كيف تكون المرأة « لا تفهم غير وحى الغريزة

كسائر النساء » ، ومع ذلك تكون قادرة على الحب المثالى والوفاء النادر ، بل إنها هى التى تحرك الإنسان إلى طلب الحرية الذاتية ، فحرية عنترة كافح من أجلها لا لشىء إلا ليفوز بعبلة : « لقد لاحت له الحياة باطلة كريهة عندما تأمل أنه لا يستطيع أن يجهر بما يحمله لها ، ولا يجروء على أن يتطلع إلى التسامى نحوها . »[١] .

ولاشك أن اهتمام الكتاب بالمضمون الأيديولوجى والفكر القومى شغلهم عن كل ما عدا ذلك فى الرواية .

**الملاحظة الخامسة : إن صورة المرأة تنتهى نهاية حزينة :** إما بالأسر كما فى « زنوبيا » أو القتل كما فى « واسلاماه » أو فقد الحبيب كما فى « على باب زويلة » أو هروبها من الحياة إلى الدير كما فى « الوعاء المرمرى » أو الموت كما فى « قطر الندى » . **وهذه الصفة الغالبة على الرواية التاريخية سبق أن أثبتناها عند الرومانسيين الجدد** . وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على إحساس الأديب بضراوة الواقع وعدم قدرته على التكيف السوى معه ، وعجزه عن أن يحقق لنفسه السعادة فى المجتمع . وعلى هذا تلتقى الرومانسية برافديها : الاجتماعى والتاريخى فى كثير من السمات الفكرية والفنية .

---

(١) أبو الفوارس عنترة : فريد أبو حديد ط . التربية والتعليم مصر ص ١٥ .

## ثانيا : صورة المرأة فى روايات التيار الفرعونى

تتحد رواية التيار الفرعونى فى منطلقها الفكرى مع رواية التيار العربى،فكلاهما تعبير بالفن عن وجهة نظر فكرية للحضارة التى ينبغى أن تسود،لتكون مصدر الاستلهام للنهضة الحديثة ، وروايات هذا التيار إذا ما قورنت من ناحية الكم ضئيلة ، ولكنها من حيث الكيف أنضج فكرا وتكنيكا . فهى من الناحية الفكرية تعدّ أكثر تقدمية ومواكبة للمناخ الوطنى ، بل تتعداه لتستشرف تصورا تقدميا لدور المرأة فى الحياة ومكانتها المتعادلة مع مكانة الرجل فى صنع التقدم . ومن الناحية التكنيكية - على الرغم من غلبة السمات الرومانسية على طابعها العام - فإنها تكاد تقترب - فى كثير من أجزائها من - الواقعية ، سواء من حيث التصوير أو اتخاذ موقف من خلال الحدث الذى تتعرض له الرواية ، لذلك فإن كتاب الرواية الفرعونية سرعان ما تخلصوا منها إلى الواقعية الاجتماعية .

وحين نتأمل المراحل التى مر بها روائيو هذا التيار سنجد أن المرحلة التاريخية تعبر عن رؤية متقدمة للواقع ، أى أن الفنان الأصيل فى تطوره لا تنفصم عنده مرحلة عن أخرى ، وإنما هو يراقب المجتمع بوعى ، ويعكس ما يتواءم ومتطلباته للمستقبل .

### ١

أهم روائى ظهر فى هذا التيار هو نجيب محفوظ ، وقد أصدر سنة ١٩٣٩ ، « عبث الأقدار » التى تحكى قصة تعبث فيها الأقدار بالناس ، وتثبت قدرتها على أن تنفذ مشيئتها . لذلك فالصراع فيها ( ملحمى ) يدور بين البشر والقدر .

فخوفو بن خانوم ملك مصر المقدس يخبره الساحر ديدى بأن عرشه لن يكون لأحد أبنائه من بعده وإنما لطفل سيولد اليوم لكاهن رع ، وينجو الطفل بمعجزة ، إذ تفر به الوصيفة « كاتا »[1] ويتربى فى قصر المهندس الذى أشرف على بناء الهرم « بشارو » بعد أن تبناه . ويتعلم الطفل كالأمراء ، ويصبح من كبار قادة الجيش .

( ١ ) هنا قدر من التأثر بقصة النبى موسى مع فرعون .

ويجازيه الملك على انتصاراته بأن يوافق على خطبته لابنته الأميرة « مرى سى عنخ » بعد حب عنيف[1] .

وفى النهاية يعرف الفتى ددف - البطل - حقيقة نسبه ، وينقذ الملك من مؤامرة دبرها له ابنه ولى العرش « يمخعوف » ، لذلك يوصى فرعون بزواج ددف من الأميرة وبتوليه الحكم ، وبعد أن ظن أنه نفذ إرادته « إذا بالحقيقة اليوم تهزأ بطمأنينتى ، وإذا بالرب يصفع كبريائى ، وها أنتم أولاء ترون كيف أنى أجزى طفل رع على قتله ولى عهدى باختياره خلفا على عرش مصر ، فما أعجب هذا أيها الناس »[2] .

وهكذا ينتصر الكاتب للشعب فى عصر اشتد فيه طغيان الملكية ، مشيدا بأصالة أبناء الشعب وبقدرتهم على قيادة البلاد من أبناء الملوك فى عمل ، يجمع بين سمة الملحمة - التى تتغنى بالبطولة القومية التى تبرزها حكمة فرعون وشجاعة ددف المثالية التى يقرب فيها من صفات إخيل فى الإلياذة - وسمة الرواية التى تبدع الحدث كما صوره الكاتب .

وتمضى روايته الثانية « رادوبيس » ( ١٩٤٣ ) فى نفس الإطار الفكرى الذى يحطم صورة الملوك المقدسة ويمجد حكمة الملكة وضرورة الثورة ، إذ ينصرف فرعون مصر « مرنوع الثانى » إلى اللهو والعبث فى أحضان الغانية « رادوبيس » ، ويتصل الثوار بالملكة لتنقذ العرش وتعيد العدل ، فتمضى الملكة « نيتوقريتس » مستعينة بالأرباب لتقنع الراقصة بأن تعيد الملك إلى رعيته وإلى عدله - بعد أن تغاضت عن كبريائها - فلم تستجب ، فتوجهت إليه مباشرة تطلب منه أن يعيد أملاك المعابد التى تنفق فى خدمة الشعب ، فقال لها بعنف :

- أيسيئك أن تزداد ثروتنا ؟

كيف يقول هذا وهو يعلم أين تنفق الأموال ؟

وأثار قوله غيظها الدفين وحنقها المختفى ، فانتفضت غضباء وتغلبت عليها مشاعرها فقالت بانفعال : يسىء كل عاقل أن تنتزع أراضى قوم حكماء لينفق ريعها فى اللهو والعبث » .

---

( ١ ) فى هذه الرواية تأثر بعيد بقصة موسى ويوسف عليهما السلام - كما وردت فى القرآن الكريم فى سورة يوسف وطه على سبيل المثال .

( ٢ ) عبث الأقدار : نجيب محفوظ ط . مكتبة مصر ص ١١١ ، ١١٢ .

ثم يحاول الملك أن يتهمها فى شرفها إذ استجابت لرئيس الثوار خنوم حتب ، وهنا « أحست بطعنة نجلاء تصيب كبرياءها ، فأظلمت عيناها ودوى النبض فى أذنيها ، وارتجفت أطرافها ، ولبثت هنيهة لا تستطيع قولا ، ثم قالت : « أيها الملك ! لا يعرف خنوم حتب عنك شيئا أجهله فيسعى به إلىّ ، ومادمت تظن هذا فاعلم بأنى أعلم ، كما يعلم الجميع ، أنك غارق فى أحضان راقصة بجزيرة بيجة منذ أشهر ، فهل رأيتنى طوال هذه الفترة طاردتك أو ضيقت عليك ، أو توسلت إليك ؟. واعلم أن الذى يريد أن يخاطب فىَّ المرأة يرتد خائبا ، ولا يلقى أمامه سوى الملكة نيتوقريتس ... »[1] .

هكذا يطالعنا نجيب محفوظ بنموذج إيجابى جديد للمرأة ، إنها ليست الأنثى التى تردد دائما مثل زنوبيا « ما أنا إلا امرأة ياصديقى » . إنها هنا إنسان يعى حركته ويفهم دوره الثورى حيال ملك فاسد ، لم يهيج سقوطه الأخلاقى ثورة الغريزة فيها ، وإنما تثور من أجل تحقيق العدل واستخلاص حقوق الشعب . وهذه الشخصية النامية « والنموذج الإنسانى » يعكف عليه المؤلف ليخرجه لنا فى إطار معاصر تمثله فيما بعد « سوسن حماد » فى « السكرية » و « ليلى زيدان » فى « ثرثرة فوق النيل » ( ١٩٦٥ ) ، تلك التى « مرقت من بؤرة محافظة لتصبح رائدة فى فضاء الحرية » .

وينتصر الثوار ويقتل الملك بأيديهم وتنتحر رادوبيس . ولم يعد يصلح للحكم إلا الملكة ، وحينما شاهدها القوم « صاح واحد منهم « جلالة الملكة » وانحنت هامات الشعب الواجم كأنه فى صلاة جماعة »[2] .

هذا المضمون الثورى ضد طغيان الملوك ، والموقف التقدمى لمكانة المرأة فى المجتمع يؤكدان أهمية الرواية التى يبدو أنه قد تأثر وهو يكتبها برواية « تاييس » لأناتول فرانس ، ورغم اختلاف المضمون والرؤية الفلسفية ، فإن صورة الراقصتين : تاييس ورادوبيس متشابهتان . ويبدو التأثر واضحا فى الفصل الثالث الذى سماه نجيب محفوظ « قصر بيجة » وحوّل فيه ليلة الخمر والمجون إلى مجلس جدلى حول الفلسفة والفن والسياسة والحياة . وهذا الحوار يدور بين شخصيات

---

( ١ ) رادوبيس : نجيب محفوظ ط . مكتبة مصر ص ١١١ ، ١١٢ .
( ٢ ) رادوبيس : ص ١٩٦ .

لا تظهر بعد ذلك فى الرواية . هذا المشهد بسماته الفكرية والفنية العامة يلتقى بفصل فى تاييس عنوانه « المأدبة » حيث يجتمع فى بيتها بعض وجوه القوم الذين - لا يظهر معظمهم إلا فى هذا الفصل أيضا - يتناولون كثيرا من القضايا الاجتماعية والسياسية والفنية .

وآخر ما قدم نجيب محفوظ فى مجال الرواية التاريخية « كفاح طيبة » ( ١٩٤٤ ) . والرواية ملحمة تمجد بطولة شعب مصر فى القضاء على الهكسوس بقيادة أحمس بن كاموس . والمؤلف يعرض المظالم التى يتعرض لها شعب مصر فى ظل الاحتلال ويحرض على الثورة ضد الغاصبين ، ولذا نجد الفصل الخامس والسادس من الباب الثانى يقتربان من الواقعية ، حين تنكر أحمس فى زى تاجر ونزل حيا شعبيا شاهد فيه على الطبيعة البؤس الاجتماعى ، لأن « السلطان اليوم للبيض ذوى اللحى القذرة ، والمصريون عبيد فى الأراضى التى كانوا أصحابها بالأمس ».[1] وبعد العرض المتأنى لمظاهر البؤس الاجتماعى والسياسى فى بلد « غير مسموح فيه بالسرقة لغير الأغنياء والحكام » يصرح أحمس - رمز بطولة الشعب وضميره - بأن البؤساء كثيرون «ولكننا جميعا نكظم الغضب ونتحمل الإساءة ، شأن الضعيف الذى لاحياة له ، وإنى لأتسائل أما لهذا الليل من آخر ؟ ».[1]

من هنا تتجاوز الرواية مجالها التاريخى لتعيش واقعها بجميع توتراته . فالفن ليس وسيلة من وسائل المعرفة فحسب ، بل عمل خلاق يساعد على فهم الواقع من أجل المساهمة فى تطويره وإعادة بنائه من جديد . لذلك فإن الرواية عند نجيب محفوظ إسلوب كفاح ، حيث يقول فى الرواية على لسان أحمس « عاهدت ربى وقومى على أن أحرر مصر جميعا من نير الظلم والاستبداد وأن أعيد لها حريتها ومجدها »[2] .

وفى مجال البطولة النسائية تقدم الرواية شخصيتين الأولى :

الملكةالأم توتيشيرى - جدة أحمس - وهى رمز الحكمة وسداد الرأى ، تتجمع حولها الأسرة لتلتمس عندها النور الذى يضىء لها طريق الحياة . وهى أشبه بشخصية ( الجازية ) فى الأدب الشعبى ، تجمع القوم وتحثهم على الجهاد فى الحرب ،

---

( ١ ) كفاح طيبة : نجيب محفوظ ط . مطبعة مصر . ص ١٠٠ .
( ٢ ) كفاح طيبة ص ٢٢٧ .

وتحكم فى السلم ، ولا تتأثر بعوادى الزمن من أجل تحقيق الأهداف السامية . « وما كان أروع منظر الأم توتيشيرى وهى مكبة على عملها بهمة لا تعرف الملل ، أو سائرة بين الجنود تشاهد تدريبهم وتلقى عليهم كلمات الحماسة والرجاء . وكان الرجال يرونها فينسون أنفسهم وينتقضون حماسة وإقبالا ، فتبتسم المرأة استبشارا وتقول لمن حولها : إن السفن والعجلات تنقلب مقابر لمن عليها إذا لم تدفعها قلوب أشد صلابة من حديدها » .[1] وعلى هذا فقد كانت من أهم العوامل التى حركت القائد والشعب للتحرير والنصر .

الشخصية الثانية : الأميرة أمنريديس ابنة ملك الهكسوس ، وهى رغم كونها غير مصرية فإنها تسمو على الجنس الوطنى لتمثل النوع الأنثوى من حيث هى « نموذج » يتعدّى الحدود الإقليمية ، إذ تقدم الأنثى فى صورة سامية قريبة فى كمالها من صورة الملكة نيتوقريتس فى « رادوبيس » .

وهذا ما يفرق بين الأديب التقدمى والأديب التقليدى الذى يقدم المرأة فى صورة لا تتعدى المألوف إن لم تكن أشد رجعية منه ، كما لاحظنا فى روايات التيار العربى ، أما هنا فنجد الأديب يسبق عصره بالنموذج الذى يقدمه . لذلك تمثل أمنريديس المرأة « الإنسان » ، إنها ليست مجردة من العواطف ولكن عواطفها لا تجمح بها . لقد أحبت الأمير أحمس دون أن تعرف أصله ، وحين تتبين العداء بينه وبين قومها ، تحدد موقفها منه ، إذ ليس الحب بقادر على أن ينسيها واجبها نحو وطنها ، أو نحو حبيبها كقائد لبلده ، إنها إن لم ترحل عنه قتل أبوها ثلاثين ألف أسير ، لذلك تقول له « سنفترق .. سنفترق .. فأنت لا ترضى بالجود بثلاثين ألف أسير من قومك الذين تحبهم ، ولا أنا أرضى بتقتيل أبى وقومى ، فليتحمل كل منا نصيبه من الألم »[2] .

وهكذا تتماسك الأنثى حتى فى مجال العاطفة ، وتبدو أكثر ثباتا من الرجل الذى يرى أن « الفراق يبعث الجنون فى دمه » بينما ترى هى أن ليس « ثمة فائدة ترجى وما من وسيلة سوى الصبر » . وحين يخبرها بأن أصغر جندى لا يهمل قلبه ولا يسمح لإنسان بأن يفرق بينه وبين من يحب .. تجيبه بلسان الحكيم المعلم : « أنت

---

( ١ ) كفاح طيبة ص ١٤٦ .

( ٢ ) كفاح طيبة : ص ٢٤٤ .

ملك يامولاى ، والملوك أعظم الناس منعة وأثقلهم واجبا ، كالشجرة الباسقة أوفى من الحشائش نصيبا من شعاع الشمس ونسائم الهواء ، وأكثر تعرضا لثورة الريح واقتلاع الزوابع .. »[١] .

التاريخ إذن عند نجيب محفوظ مجرد إطار خارجى لمضمون تقدمى ، حيث يصرح أكثر من مرة أنه « ما ينبغى لمن يجلس على عرش مصر أن يلهو . »[٢] ، لذلك يحرض الشعب فى كل رواياته التاريخية ضد استبداد الملوك وطغيان المحتلين . وحين يرى ثورة الجماهير على الملك الفاسد « مرنوع الثانى » يجعله يصيح « مرحى .. مرحى .. إنه لمنظر حقيق بأن يخلد على جدران المعابد .. مرحى مرحى ياشعب مصر . »[٣] ، ويندد أيضا بالفساد الاجتماعى الناجم عن فساد الملوك وطغيان المحتلين بصفة قوية فى « رادوبيس » وكفاح طيبة .

وبالنسبة لصورة المرأة نجده يقدم نماذج جديدة للمرأة « الإنسان » يتابع تنميتها فيما بعد فى أعماله الروائية .

## ٢

قدم فى هذه الفترة أيضا محمد عوض محمد روايته التاريخية الوحيدة « سنوحى » ( ١٩٤٣ ) ، ويحكى فيها بضمير المتكلم قصة رجل من رجال قصر فرعون أمنوحتب ، هو سنوحى الذى يعرف عن قرب دسائس القصر ومكائد النساء من أجل الوصول إلى الحكم . ويتعرف بالشاعر يونس ، وبعد أن تفشل ثورة الأميرة نورا عن طريق زوجها للوصول الى كرسى الحكم ، يساعدها سنوحى على الهرب ويفر من مصر إلى الشام ، حيث يقاسى آلام الاغتراب . ثم يعود فى النهاية بعد أن عفا الملك عنه وكتب إليه « عد إلى أرض الوطن ولا تسلم جسدك إلى أرض غريبة تواريك فيها أيد أسيوية ، بعد أن تكفن فى عظام من الأدم ، فانهض إذن ويحك وبادر بالعودة إلينا »[٤] .

---

( ١ ) كفاح طيبة : ص ٢٤٥ .

( ٢ ) رادوبيس ص ١٠٢ .

( ٣ ) رادوبيس ص ١٨٨ .

( ٤ ) سنوحى : محمد عوض محمد سلسلة اقرأ العدد ١٢ ص ١٣٨ .

**على أن الذى نود أن نؤكده أن « الحكاية » فى هذه الرواية لا تعد شيئا ذا أهمية إذا ما قيست بالقضايا المختلفة التى تفجرها الرواية، وهى :**

المخاطرة وأثرها على حياة الإنسان - عظمة الحاكم حين يستن القوانين ويهدى الثورات ، لا حين يرث الهدوء والقوانين - الأدب ومتى يكون مؤثرا ؟ - ولاية العهد والدسائس التى تنشأ عنها - زواج اثنتين وما يؤدى إليه من فساد العلاقات الأسرية - الدور الذى قد تلعبه المرأة فى حياة زوجها .

ومن أهم ما تقدمه الرواية : القصيدة التى قالها الشاعر يونس فى مدح الملك. وهى تشبه من ناحية مضمونها النقدى قصيدة « الأرض الخراب » للشاعر الانجليزى « ت . س . اليوت ». وهى تنطبق على الحاضر الذى يعيشه الكاتب ، وفيها وصف لبؤس الشعب وتحريض له على الثورة .

ومما جاء فيها : « حيل بين الناس وبين الشمس المشرقة فهى فى عالم ، وهم فى عالم آخر ، وبينهما التراب كثيف ، تثيره العواصف من الأرض الجافة ، قد زال عنها النبت والشجر ، وما يقدر الناس أن يميزوا ظهرا من عصر ، لأن الأجسام ليس لها ظل ، فالأشعة الباهرة لا تقع على جسم ، على أن الشمس ما برحت فى جو السماء ، تشرق كما كانت من قبل ، وتجرى فى السماء كما كانت من قبل ، وتجرى فى السماء كما كانت تجرى . ولكن دونها كل هذه الطبقات الكثيفة من الغبار والتراب .

أجل أيها الملك العادل سنفرو ، إن القطر سيغمره الشقاء من جميع أطرافه ، والبلاد يشملها الحزن ، وتضنيها الآلام . وقد ساد الاضطراب وعمت الفوضى . وقد أصبح العزيز ذليلا ، والوضيع كريما ، وطرد الموسرون من قصورهم حتى اعتصموا بالمقابر ، وعين شمس وطنى ، ومسقط رأسى قد زايلها العمران ، وباتت قفرا بلقعا . »[1] .

وتتجاوز الرواية مجال النقد إلى المطالبة بالثورة والتحرير : « شن على الغربيين حربا لا هوادة فيها ، ولا ترحم من لا يرحم ، واسق الصحراء الظامئة من دمهم »[2] .

وفى مجال البطولة النسائية تقدم نموذجا مناضلا تمثله الأميرة « نورا » التى لا يهتم الكاتب بتقديم وصف مادى لأن « ملاحتها كادت تخف حين طغت عليها مظاهر القوة

---

(١) سنوحى ص ١٣٦ وما بعدها .

(٢) سنوحى ص ١٢١ .

التى تنطق بها كل جارحة من جوارحها . »[١] كما أنها هى التى اختارت زوجها «آتى » وحركته إلى التطلع لكرسى الحكم ، واستعانت على ذلك بالدهاء والمؤامرات الحربية سواء من داخل مصر أم من خارجها ، على أن الكفاح لم ينسها واجبها كزوجة تفضل أن « تقضى الوقت فى قصرها تستطلع الأنباء وتتحدث الى الوصيفات وتشرف على تجميل الحجر » ، من هنا يبدو النموذج فى صورة متكاملة تمثل المرأة بمختلف قواها وأدوارها فى الحياة .

وهذه الرواية تذكرنا برواية « **قنديل أم هاشم** » **ليحيى حقى** ، من حيث تكنيك بناء الحدث ورسم الشخصية . فالكاتب لا يتمهل فى تصوير الحدث بجميع تفاصيله وإنما يرسم خطوطا متناثرة تبلغ فى إيجازها حد الرمز ، وهى مع ذلك لا تقصّر فى توصيل المعنى المطلوب . وأما بالنسبة للصورة فهو يهتم أيضا كيحيى حقى بالوصف المعنوى أكثر من اهتمامه بالوصف المادى ، وهو لا يصف لنا الأميرة بتسى ، وإنما يقدم تعبيرا يوضح تأثيرها فى نفس من يراها . « فى تلك اللحظة دخلت « بتسى » وفى تلك اللحظة تحولت الحجرة إلى غرفة من غرف السماء ، وكأن جميع الآلهة والآلهات قد أطلت عليها مرة واحدة . ومن الخطأ أن يقال : دخلت بتسى ، بل هبطت علينا من وسط النجوم ، لأن هذا النور الذى بهرنا وغمرنا ، ليس فيه من هذه الأرض شىء »[٢] . وعلى هذا فإن الإطار التاريخى الذى يحافظ عليه الكاتب لا يحجب الرؤية المعاصرة للواقع .

٣

شارك فى هذا التيار أيضا عادل كامل برواية « **ملك من شعاع** » التى أصدرها سنة ١٩٤٥ ، وإن كان قد كتبها قبل « مليم الأكبر » التى صدرت سنة ١٩٤٤ . وهى تدور حول حياة « إخناتون » الذى حاول توحيد الشعب المصرى حول إله واحد هو « آتون » ، وبهذا يكون قد سبق البشر الى إدراك أن الله واحد محب

---

(١) سنوحى ص ٤٢ .
(٢) سنوحى : ص ٤٤ .

للبشر . وحب « إخناتون » لله أو للحقيقة لا يقل عن حبه لمصر « إننى ملتصق بها كأشجار الجميز الجاثمة على شط النيل ، وهى أقرب إلى من والدى ومن ابنى ، لأنى أنا مصر وهى أنا ، أنا طينها وماؤها وهواؤها وكل قطرة من دمى هى التى أودعتها جسدى . إنما مصر صدر عريض مفتوح لشعبها ، فكيف لا يحبونها .. كيف لا يعبدونها ، كيف لا يموتون من أجلها ليحيوا بها فيعيشون فيها ... إن قول الشعراء : إن الموت من أجل مصر حياة ، ليس مجرد خيال بل هو حقيقة واقعة » .[1] .

وموقفه بالنسبة للدين والوطن لا يقل تقدمية عن موقفه من الحب ومن المرأة ، لأنه يطلب عند المرأة جمال الروح لا جمال الجسد « إن زواج نفرتيتى قد يهز عطفى فرحا ولكنه لن يشعرنى بالسعادة ، فليست السعادة عندى فى مباهج الحب ، ولكنها فى الانسجام الرفيع للروح الذى يؤهلها للاتصال بسر الخليقة »[2] .

ويمضى إخناتون فى ثورته الإصلاحية الشاملة من أجل شعبه ، ولكن القوى المضادة ممثلة فى كاهن آمون وحور محب قائد الجيش تخدع الشعب وتحرضه على الثورة ضد فرعون ، الذى أدرك أن شعبه لم ينضج بعد لقبول الدين الجديد . وفى تسامح الأنبياء يصر الملك على عدم محاربة أعدائه ، إذ كيف يحارب رسول السلام والأخوة ؟ . لقد كان إخناتون نبى البشرية الأول ومعلمها ، فليس من مبدأ سام ولا قاعدة خلقية ، ولا معنى جميل إلا وصل إليه . ومع ذلك يموت بعد أن خالجه الشك فى الإله الذى خذله ، وفى الشعب الذى ضحى من أجله - بينما نفرتيتى تغنى له « أنشودة الغروب » .

ومن أهم الشخصيات النسائية التى تقدمها الرواية صورة الملكة الأم « تى » أم إخناتون التى آمنت بالإله « رع » ، فتعبدت له خفية وقد بشرها الكاهن بغلام كريم سيكون « ملكا من شعاع » يضىء الأرض بجماله كما أضاء شعاع رع . وهى تدير شئون الحكم وتساعد زوجها فى تصريفه ، بل لقد تولت كل أموره حين انصرف ابنها إلى العبادة . وهى إلى حنكتها السياسية متفقهة فى الدين . وصورتها فى إطارها الفكرى العام قريبة من صورة الأم توتيشيرى فى « كفاح طيبة » .

---

( ١ ) ملك من شعاع .. عادل كامل ط . مكتبة مصر ص ٥٧ .
( ٢ ) ملك من شعاع ص ٥٦ .

على أن أهم مايميز الرواية هو الرقة الصوفية التى يغلف بها الكاتب صورة الملكة الأم وصورة إخناتون . وهذه الرقة الصوفية بأبعادها العقائدية والإنسانية تضفى على الرواية جوا شعريا ، وعلى ذلك تبدو الرواية قصيدة حب للوطن والإنسانية ، كما أنها ترنيمة صلاة للإله الواحد محب البشر . على أن الواقع المتحجر لا يلبث أن ينتصر على المثالية الصوفية ويهزم كاهن آمون إخناتون ، الذى هبط إلى الأرض قبل زمنه الملائم بأعصر طوال .

هكذا عبر الكاتب عن أزمته الذاتية من خلال أزمة بطل روايته، فبينما يموت فرعون يخالجه الشك فى الإله الذى خذله وفى الشعب الذى ضحى من أجله ، يعتزل - أو يموت أدبيا عادل كامل - بعد أن أحس أن الواقع لا يتجاوب مع أدبه ولا يقدر موهبته .

## ملامح الصورة فى روايات التيار الفرعونى

بعد أن عرضنا لنماذج المرأة فى روايات التيار الفرعونى ، وضح أن موقفهم الفكرى من دور المرأة فى المجتمع والحياة أكثر تقدمية ومواكبة لمتطلبات العصر ، فالمرأة هنا لا تقف حياتها على الدور الأنثوى الذى تمارسه عند كتاب التيار العربى ، بل هى إنسان متفاعل تبرز فيه سمات الخير والشر . والكاتب يؤكد على ما يمكن أن تؤديه المرأة من أدوار مختلفة فى الحياة . إنها قد تقود الحرب مثل « الأم توتيشيرى » فى - كفاح طيبة - وتحكم وتفقه أمور الدين مثل الملكة « تى » فى - ملك من شعاع - وقد تقود الثوار كما فى صورة الملكة « نيتوقريتس » فى رواية - رادوبيس . وقد تحرك فى زوجها دوافع المجد والعلا وتحارب من أجل أن يصبح ملكا مثل الأميرة « نورا » فى رواية - سنوحى - ، بل إنها حين تقدم حبيبة مثل الأميرة « مرى سى عنخ » فى - عبث الأقدار - فإنها ليست مثل « صبيحة » فى - أميرة قرطبة للسحار - تحب من أول نظرة . ولا ينسيها الحب منزلتها أو يجعلها تندفع أو تتهور .

وإذا أخذنا « ملك من شعاع » مثالا لتقدمية الفكر بالنسبة لموقفهم من قضية المرأة وجدنا الكاتب يقول بصوت إخناتون : « لقد انقضى عهد الظلم إلى غير

رجعة ، ويجب أن يكون للمرأة كل حقوق الرجل » .

وحين يقول له حور محب إن الشعب يأخذ عليه إظهار نسائه فى العربة ، يقاطعه فى ثورة قائلا : « الشعب ... إننا نفعل ذلك لأجل الشعب .

فرعون القديم لم يعد . أما فرعون الجديد فهو زوج يحب زوجته وأب يعطف على أطفاله . هذا يجب أن يعرفه كل مصرى حتى يترسموا خطانا فيه . فلقد آن الأوان لكى يفهم الناس أن الزوجة ليست أمة وأن الأطفال هم هدية الله . إن الرجل المخلص لوطنه يجب أن يكون مخلصا لأسرته أولا » .

ويمضى فرعون - الذى سبق عصره - إلى ماهو أكثر من ذلك حين أخبره القائد أن أهل طيبة يأخذون عليه أيضا أنه يجلس الملكة بجواره ويحيط خصرها بيده ويعدون ذلك « خروجا على التقاليد الفرعونية ، بل إنهم يقولون إن فيه ما يمس الأخلاق .

فقهقه الملك ضاحكا وقال : حقاً ياحور محب ، غداً حين استقل العربة لأتلقى جزية المستعمرات سأقبل زوجتنا العزيزة على مسمع ومرأى من شعب مصر وسفراء آسيا ، ليعلم العالم بأسره أن فرعون لا يخاف إظهار حبه لقرينته ، ولعل فى هذا ما يطيب خاطر صديقنا كاهن آمون »[١] .

انطلاقا من هذا التصور التقدمى لدور المرأة كانت الصورة أكثر نموا وإيجابية وإدراكا لمكانتها فى المجتمع ، وصارت الصورة أكثر نمواً وإيجابية وإدراكا للعلاقات التى تربطها بالمحيط الذى تتحرك خلاله فى الرواية ، ويمكن تلخيص السمات الفنية العامة لها فيما يأتى :

١ -إن صورة المرأة تبدو شخصية أساسية فى تشكيل البناء الفنى ، إذ ليست تجربة الحب فيها مقحمة ، وإنما هى رافد من الروافد المشكلة لحياة الناس فى الرواية . إن حب ددف للأميرة « مرى سى عنخ » برغم إطاره الرومانسى الفاقع ليس مقحما ، وإنما هو جزء من سيرته يؤهله لأن يصبح - وهو فرد من الشعب - جديرا بتولى العرش ، فالعمل الأدبى - هنا - خلق وإبداع ، والتاريخ فيه مجرد ( إطار أو خلفية ) لا تحد من قدرة الفنان ، وصورة المرأة ركن أساسى فى بناء الرواية . نتيجة لذلك كانت الشخصية نامية نكتشف فيها بنمو الأحداث بعدا جديدا . فشخصية « رادوبيس » ليست مجرد اسم ، والمؤلف لا يقدمها عن طريق

---

( ١ ) ملك من شعاع ص ١٤٩ .

السرد ، وإنما من خلال مواقف متباينة تكشف عن شخصيتها القوية التى استطاعت أن تأسر قلب ملك وتشغله عن رعيته ، وفى نفس الوقت تبادل الشاب بناموني بن يسار حبا مثاليا .

**٢ - الشخصيات النسائية فى هذه الروايات لها وجود مستقل** - لا كما هوالحال فى روايات التيار العربى فى الغالب - ينمو بنمو البناء الفنى ، لذلك فالشخصية لا تثبت على صفة واحدة فى الخير والشر - إن جوهر الإنسان أسمى من هذا التسطح ومن ذلك الثبات - وحركتها فى الرواية ( مبررة ) ، ونجم عن التوافق بين الفكرة التى تنطبع فى الذهن عن الشخصية والدور الدرامى الذى تقوم به أن خفتت المصادفات القدرية التى تكون للمرأة قدرها فى الرواية .فالمرأة هنا ليست أسيرة عواطف الأنثى وإنما يتحكم فيها منطق الواقع والفن إلى حد كبير ، لذلك لم يكن غريبا أن تصرح الملكة نيتوقريتس : « إن الذى يريد أن يخاطب فىّ المرأة يرتد خائبا ، ولا يلقى إلا الملكة نيتوقريتس » .[1] على أنها هنا ليست نمطا باهتًا لا عمق له ، إنها برغم هذه المثالية تحس فى أعماقها أنها امرأة حزينة ، لقد حاولت برغم عظمتها أن تتناسى أنها امرأة ، وإن لم تستطع أن تنسى ذلك .

**٣ - غابت بغياب نمطية الصورة وجمودها النهاية الفاقعة سعيدة كانت** أو حزينة ، إذ لم يعد الكاتب مهتما بإرضاء عواطف القارئ وتملق مشاعره ، وإنما هو مهتم بالرواية التى يشكلها ، وبالشخصية التى يرسمها ، ليقول من خلالها شيئا ما . إن المرأة هنا ليست الأنثى التى تفنى فى الحب والعواطف ، وتحكمها اعتبارات خارجة عن إطار الرواية . وإنما الشخصية هنا صادقة بالدرجة الأولى لمنطق الواقع الذى يؤمن به الكاتب .

**٤ - إن الرواية عند أدباء هذا التيار التاريخى أقرب إلى الواقعية ، لأن الكاتب يريد من خلال الرواية التاريخية أن يطيل النظرة إلى الواقع ، بل إنها تتعدى الصورة المألوفة للمرأة وتبشر بنماذج جديدة ، لذلك نجد المرأة عندهم تقود الجيوش وتحمس الرجال ، وتطلب منهم الأم « توتيشيرى » فى كفاح طيبة أن تكون قلوبهم أكثر قوة من العربات الحديدية التى يركبونها . والأم « تى » فى ملك من شعاع تسوس الأمور وتفقه فى الدين ، والملكة « نيتوقريتس »فى رادوبيس تعاضد الثوار وتتعاطف معهم . لذلك نادوا بها حاكمة بعد قتل الملك ، أى أن**

---

( ١ ) رادوبيس ص ١١٢ .

صورة المرأة .تحمل تقدمية ( اجتماعية وسياسية ) وتؤكد الجانب الإنسانى فى طبيعة المرأة .. والدور الذى يمكن أن تقوم به إلى جوار دورها الأنثوى . إنها - باختصار ، كما تعكس الرواية - يمكن أن تقوم بأى دور فى الحياة : فى السلم والحرب مثل الرجل تماما . وعلى هذا تصل الرواية التاريخية ذات الإطار الفرعونى من التقدمية حدًا ، تفوق فيه كثيرا من الروايات الرومانسية المعاصرة لها .

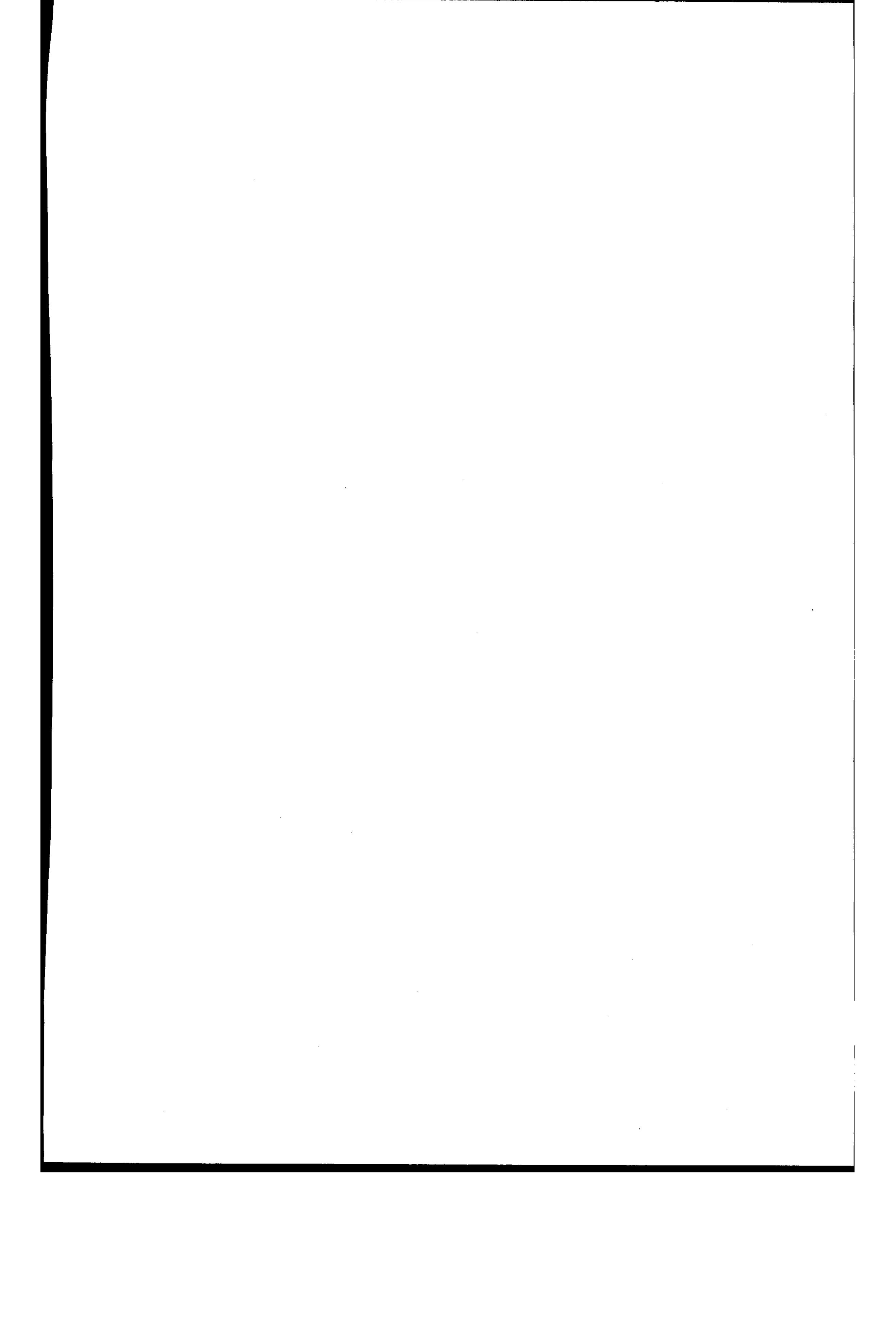
٥ - إن هذه الروايات التاريخية تعبر من خلال صورة المرأة سياسيا عما يمكن أن تقوم به المرأة عن جدارة من دور فى خدمة المجتمع . وهى حين تقوم بهذا الدور لا تنتابها موجات الحمى الأنثوية التى تجعل سلوكها شاذا ، كما نجد فى روايات التيار العربى فى صورة « زنوبيا » لفريد أبو حديد و « شجرة الدر » للعريان و « أميرة قرطبة » للسحار ، فالمرأة فى هذه الروايات الثلاث قد وصلت إلى كرسى الحكم ، ولكن المؤلف يؤكد على شذوذها واضطراب سلوكها ، لا لشىء إلا لأنها « امرأة ياصديقى » كما تقول زنوبيا ، وهذا ما تنفيه الملكة نيتوقريتس التى تزعمت الثوار حين سقط زوجها وتؤكد أن الذى سيخاطب فيها المرأة لن يجد إلا الملكة .

٦ - عبر الروائيون من خلال الصورة عن أفكار ثورية لا بالنسبة للمرأة فقط ، ولكن بالنسبة للمجتمع الذى تعيش فيه أيضا . فالأميرة مرى سى عنخ تحطم الفوارق بين السادة الملوك وعامة الشعب حين تقبل حب ددف وتستجيب لنداء عاطفته . والملكة الأم « تى » فى ملك من شعاع تبشر بالدين الجديد . والأميرة « نورا » فى سنوحى تحارب من أجل أن يصل زوجها إلى الحكم ، والملكة « نيتوقريتس » تقف فى صف الثوار وتشجعهم وتطالب بالعدالة بالنسبة للشعب ورد حقوقه إليه .

إزاء هذا الدور التقدمى للمرأة ، كان الاهتمام بتقديم الشخصية بأبعادها المادية والنفسية ، بل أحيانا يكتفى بالوصف النفسى أو بيان تأثير الشخصية فى ذهن القارئ - كما سبق أن أوضحنا بالنسبة لصورة « بتسى » فى رواية سنوحى . ومحاولة تقديم الشخصية نامية فنيا وسابقة لعصرها استتبع الاهتمام بالوصف النفسى : سواء أكان ذلك مضافا إلى الصورة المادية أم قائما بذاته ليصور شخصية المرأة .

انطلاقا من كل هذه الإيجابيات بالنسبة لصورة المرأة فى روايات التيار الفرعونى كانت روعة المعمار الفنى للرواية . ومع أن الرواية التاريخية إحدى اكتشافات المذهب الرومانسى ، تدين له بالوجود وتقترن بطريقته فى المعالجة الفنية ، إلا أن

الرواية هنا تكاد تقترب من الواقعية سواء من حيث التعبير أو الالتزام بموقف من خلال الصورة التى يقدمها الأديب فى الرواية . لذلك سنجد الكتاب فى هذا التيار سرعان ما يتخطون هذا الدور المرحلى إلى الواقعية الاجتماعية ، وهذا يفضى إلى أن أجنة الواقعية كانت كامنة فى مخيلة الكاتب . إن روعة البناء الفنى فى هذه الروايات نابعة من تخطى الإطار التاريخى للوصول إلى مضمون اجتماعى تقدمى ، لأن التاريخ فى هذه الروايات ليس إلا ظاهرا خادعا لرؤية جديدة .



# الباب الثانى

## الصورة الإيجابية للمرأة
## فى الرواية الواقعية

# الفصل الأول

## فجر الواقعية فى الرواية المصرية

### ضرورة الواقعية :

الفن انعكاس إيجابى لحركة الواقع ، هذه المقولة لا تصدق على مضمون الرواية فى مصر فحسب ، بل تستوعب أيضا تاريخ تطورها . وقد سبق أن أوضحنا أن نهاية الحرب العالمية الثانية ، وعلى التحديد سنة ( ١٩٤٤ ) هى الفاصل فى تاريخ الرواية - حيث توقف فيها رواد المذهب الرومانسى ، وظهر فى نفس السنة « مليم الأكبر » لعادل كامل ، وفى العام التالى ( ١٩٤٥ ) ظهر أول عمل لنجيب محفوظ فى الرواية الاجتماعية « القاهرة الجديدة » ، كما شهدت نفس السنة ميلاد أول كاتبين فى التيار الرومانسى الجديد هما محمد عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جودة السحار .

وهناك من يعود بأزمة الرومانسية وعجزها فى التعبير عن الواقع إلى ما هو أبعد من ذلك تاريخيا - إلى ثلاثينيات هذا القرن - ويستدل عبد العظيم أنيس على ذلك بأن طه حسين بعد « الأيام » أخرج « دعاء الكروان » وتوفيق الحكيم بعد « عودة الروح » أخرج مسرحية « الخروج من الجنة » والعقاد بعد كفاحه السياسى كتب « سارة » . وهذه الأعمال تدل فى رأيه على « ما طرأ على موقفهم من ناحية القدرة على التعبير عن الحياة الواقعية ، بحيث تعتبر انتكاسة بالنسبة لهم . وهذا يعنى فشل الطبقة الوسطى فى أن تقود الشعب إلى شاطئ الاستقلال والحرية »[1] .

ويذهب لويس عوض إلى أن الازدهار الأدبى - الذى صاحب ثورة ( ١٩١٩ ) ، ولازم مدها الثورى - غاص بتوقيع معاهدة ( ١٩٣٦ ) ، « وهو تاريخ إشهار إفلاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر . ولا أدل على ذلك الفراغ من أن معظم رواد النهضة إما قد ماتوا مثل المنفلوطى وحافظ وشوقى ومختار وسيد درويش ، أو كانوا قد كتبوا أهم آثارهم مثل العقاد وهيكل وطه والمازنى وسلامة موسى ، كذلك أحمد

( ١ ) فى الثقافة المصرية : عبد العظيم أنيس ، محمود أمين العالم ط . الفكر الجديد - بيروت ص ١٥٢ .

حسن الزيات كان قد ترجم روفائيل وآلام فرتر والبحيرة وجراتزبيلا متمما رسالة المنفلوطى فى إشاعة الأدب الرومانسى . فإذا أردنا أن نحصى محصول الفترة من سنة ١٩٣٩ - ١٩٥٢ من آثار أعلام الأدب الذين أنجبتهم ثورة ( ١٩١٩ ) لما وجدنا شيئا ذا بال غير كتب السير ، ثم بعض الكتب الأيديولوجية والرسائل فى الفكر السياسى . أما فى باب الخلق الأدبى فلم يكن هناك شىء مذكور غير بعض إنتاج محمود تيمور ومحمد فريد أبو حديد وتوفيق الحكيم »[1] .

وعلى هذا فإن الرومانسية قد انتهت إلى أزمة حيث نجد جيل الثورة قد استنفذ معظم طاقته الأدبية ، فالبعض شغلته الحياة ، والبعض اعتصم ببرج عاجى ، والبعض شُغل بالسياسة . ويذهب هيكل إلى أن هناك عاملا كان له أثره فى الجناية على الأدب وهو العامل السياسى « فقد كان من نتائج الحرب والحركات التى قامت بعدها فى الشرق والغرب أن انصرفت الأذهان عن التأمل فى الحياة وجمالها ، إلى صور من النضال والكفاح ، لكسب حقوق سياسية جديدة ، أو لتنظيم شئون اقتصادية زعزعت الحرب أركانها ، أو ما إلى ذلك من الشئون العاجلة »[2] .

وبينما تحول الرواد - عن ميدان الإبداع الفنى عامة والروائى خاصة وشغلوا بالمحافظة على مكاسب طبقية أكثر من انشغالهم بتحقيق مكاسب حقيقية للوطن - ظهر جيل جديد ، يمثل من حيث المستوى الاجتماعى شريحة أدنى فى البرجوازية واقرب إلى المستويات الشعبية . ومن حيث الفكر نجده أميل إلى التأثر بالفكر اليسارى والأيديولوجية الاشتراكية . ولعل خير ممثل له عصام الدين حفنى ناصف ( ١٨٩٩ - ١٩٦٩ ) ، ويذهب رفعت السعيد إلى أنه بدأ كفاحه مبكرا ، حيث سجن سنة ١٩١٩ . وقد كان سكرتيراً لجمعية الطلبة المصريين فى ألمانيا ، بينما كان أخوه مجدى سكرتيرا للطلبة فى باريس ، وقادا النشاط الطلابى واحتكا بالتأثيرات اليسارية . « ولم يكن هذا موقفا فرديا فالاتجاه العام للجمعية المصرية فى باريس وبرلين وروما كان قد اقتنع تماما بأن اليسار الأوربى هو السند الوحيد لحركة التحرير الوطنية ، بعد أن انكشفت أمام أعينهم ، وبصورة سافرة أكذوبة مبادئ ولسن ومؤتمر الصلح »[3] .

---

( ١ ) الثورة والأدب : لويس عوض ط . دار الكاتب العربى القاهرة ص ١٥٣ .

( ٢ ) ثورة الأدب : محمد حسين هيكل ط . مطبعة مصر ص ٩٩ .

( ٣ ) عصام الدين حفنى ناصف : رفعت السعيد ط . روز اليوسف ، القاهرة . ص ٣١٩ .

وقد ألف حوالى ثلاثة وعشرين كتابا من أهمها : ترجمته لقصة « النور يضىء فى الظلام »عن تولستوى ( ١٩٢٦ ) ثم قصة « الزواج الأبدى » عن دستوفسكى ، و« التجديد الاجتماعى » - أبحاث فى شئون الفلاحين ( ١٩٣١ ) ، ومبادئ الاشتراكية ( ١٩٣٣ ) كما ترجم عن الألمانية « حركة العمال والاشتراكية الديمقراطية » لباول كامفماير ( ١٩٣٣ ) ، ثم ( رواية ) « عاصمة فوق مصر » عن نضال الفلاحين ( ١٩٣٩ ) .

وهذه الكتب كانت ذات تأثير لدرجة أنهم قبضوا مرة على خلية شيوعية فى المنصورة كانت تقوم أساسا على دراسة هذه الكتب [1] .

كذلك زامل عصام الدين ناصف فى هذه الرحلة النضالية الطبيب عبد الفتاح القاضى ، الذى قدم لقراء العربية لأول مرة دراسة علمية عن تولستوى تتضمن تحليلا لمنهجه الاجتماعى ، وموقفه الفكرى وعديد من كتاباته . وقد نشرت هذه الدراسة فى خمس حلقات فى « كوكب الشرق » ابتداء من ٢٥ مارس ١٩٢٩ .

وقد أدت الأزمات الاجتماعية والاقتصادية ، وظهور جيل جديد من المفكرين يختلف فى مستواه الاجتماعى والفكرى عن سابقيه ، بالإضافة إلى ظهور الفكر الاشتراكى فى مصر منذ وقت مبكر ، أدى كل هذا إلى الاتجاه العلمى فى الفكر والمذهب الواقعى فى الأدب . ويجب أن نذكر أن الاتجاه الواقعى فى الأدب قد ولد على استحياء فى الواقع المصرى بسبب الحساسية المذهبية التى كان يحملها الرجعيون والممثلون للأدب الرسمى لشباب المذهب الجديد .

على أن الذى نود أن نؤكده هو أن الاتجاه الواقعى قد نشأ « بفعل طبيعة الحياة العربية ذاتها وبفعل الحركة الإنسانية التاريخية ثانيا » .[2] ، أى أن الواقعية نشأت استجابة حتمية للتغير الاجتماعى والفكرى ، داخل الطبقة الوسطى العربية ، وتطلع القوى العاملة وصغار الموظفين والطلبة إلى المساهمة فى الصراع الاجتماعى والفكرى والسياسى .

---

( ١ ) المصدر السابق ص ٨٥ .

( ٢ ) دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى : حسين مروة ص ٩٠ .

# فى معنى الواقعية

أمام التغيرات التى أحدثتها الضغوط الاجتماعية والسياسية فى الواقع العربى كانت الرؤية الجديدة للتعبير الأدبى محاولة لمواكبة العصر وإسهاما فى الكفاح من أجل تعديل الواقع . وإذا كانت الرومانسية قد أخذت من الطبقة الوسطى اعتزازها بالفردية ، فإن «الواقعية قد أخذت الطرف المقابل تماما وهو إيمانها بالحقيقة المادية ، فالطبقة المتوسطة أثناء عنايتها بالواقع والفلسفات الوضعية أنتجت تقدما علميا باهرا فى شتى الميادين ، وكانت جريئة فى اتخاذها الإنسان نفسه موضوعا للبحث العلمى التجريبى ، ولم يعد الإنسان صورة مقدسة ، ولم يعد عقله إلا نتاجا لمكان معين وزمان معين ، وسرعان ما تلقف الأدب الواقعى هذه الحقيقة ، فأراد بلزاك أن يصنف الإنسان كما تصنف علوم الأحياء الكائنات الحية الأخرى ، مبينة تأثير البيئة فى طباعها . وأراد زولا أن يجرى على العواطف البشرية نوعا من التجارب التى كانت تجرى فى المعمل بأن يضعها فى ظروف مختلفة ليتبين ما يطرأ عليها من أحوال ، وبذلك يوجد الرواية العلمية.ولم يلبث فى حماسته أن تلقف مبدأ الوراثة وأمعن فى تطبيقه فى رواياته ، وبذلك أضاف مبدأى الزمان والمكان ختمت بذلك حتمية السلوك الإنسانى»[1]

وذهب إرنست فشر إلى «أن مفهوم الواقعية فى الفن غامض ومطاط ، إذ تعرض مرة على أنها موقف يعنى الاعتراف بالواقع الموضوعى ، وأخرى على أنها أسلوب ومنهج ، وإذا آثرنا تعريف الواقعية على أنها أسلوب أى باعتبارها تصويرا للواقع ، فسنجد أن الفن كله واقعى ، لذلك فأنه من الأفضل عمليا أن نقصر مفهوم الواقعية على أسلوب محدد ، مراعين ألا يتحول التعريف إلى حكم على العمل الفنى أو تقييم له .

إن الواقعية بمعناها الضيق أحد الأساليب الممكنة للتعبير ، وليست الأسلوب الوحيد المنفرد . هناك وجهات نظر متباينة فى داخل الإطار الواقعى النقدى ، لكن الموقف المميز لأغلب الواقعيين النقديين هو موقف الاحتجاج الرومانسى على

---

(١) شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير ط . دار المعرفة - القاهرة - ص ١٥٨ .

المجتمع الرأسمالى ، فالواقعية النقدية والفن البرجوازى إذن يتضمنان نقدًا للواقع الاجتماعى المحيط بالفنان . أما الواقعية الاشتراكية فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكى الصاعد . وعلى هذا فالفارق فى الموقف ، وليس فى الأسلوب فحسب ."[1]

على ذلك نستطيع القول بأن : الواقعية كأسلوب فى التعبير ، تعنى نظرة شاملة من الكاتب إلى جميع عناصر تجربته ، لا يكتفى فيها بلم أجزائها المتناثرة من الواقع المبعثر ، بل يضيف إليها من خياله ما يوحد بين عناصرها ويبرر وجودها على نحو ، يؤكد أن التجربة الأدبية انعكاس صادق للواقع الذى تعبر عنه .

أما الواقعية كموقف فى إطارها النقدى ، فتعنى الاحتجاج والرفض ، حين تصف سلبيات الواقع وأثرها السيئ على البشر من أجل الإصلاح والتغيير .. أى أن الأدب ينقد واعيا .. وهادفا إلى إصلاح الواقع .

على حين تتجاوز الواقعية الاشتراكية الاحتجاج ، وتتعدى السخط الرومانسى إلى مناصرة الفئات الصاعدة والتبشير بالقيم الإنسانية التى ينبغى أن تسود ، لذلك تسمى أحيانا بالواقعية الجديدة أو المتفائلة .

وما يجب تأكيده ، هو أن الواقعية على الرغم مما لأسلوبها من سمات مشتركة فى التصوير والتعبير ، بحيث يمكن تلمسها فى مذاهب أخرى غير واقعية ، إلا أن الموقف الذى يتخذه الفنان مما يعبر عنه ، هو أهم ما يميّز الاتجاه الواقعى كمذهب أدبى . على هذا ينزل الأدب من عالم المحاكاة إلى دنيا الواقع ، بحيث يصبح – كما ينبغى له – نشاطا اجتماعيا ، يخلقه الإنسان ليزيد من إيمانه بدوره فى الحياة ، ومن استمتاعه بما فى الفن من سحر كامن ، لا يجعل من منتج الأدب وحده فنانًا خالقا ، بل يجعل المتلقى أيضا يسهم فى الإبداع والخلق ، ويعيد مع إعادة بنائه للتجربة الأدبية صياغة نسق حياته وأسلوب حركته .

بناء على هذا الفهم يصبح منتج الأدب ومتذوقّه : شاعرا مُبدعا ، أى يفجر فى الإنسان كل ما هو إنسانى ، ويساعده على اكتشاف عالمه ، وبالتالى اكتشاف الذات من خلال الجماعة : مشاركة فى حركتها ، ومساهمة فى إعادة صياغة الحياة بالحق والعدل . من هنا يأخذ الأدب – فى إطار الواقعية – دوره الوظيفى فى خدمة المجتمع

(١) The necesity of art; E. Fischer, P. 107 - 108.

وتفجير طاقات الإنسان المبدعة .. لذلك ارتبطت الواقعية بما سُمى « الالتزام » فى الأدب .

وعلى هذا تنفى الواقعية عن الرواية كل شبهة تربطها بالتاريخ ، الذى يسير فى قدرية تنمو بالأحداث من غير وعى مسبق ، وبدون فلسفة محددة تتجاوز إدراكها للحاضر ، إلى أن تستشرف آفاق المستقبل وتكشف عنه ضمير الغيب ، لأن ( الزمن الروائى ) مصنوع من مبادرات الإنسان ومساهمته الواعية من أجل تطوير الواقع ، ولم تعد الرواية خاصة - والأدب عامة - وسيلة للتعبير عن خواطر الفرد المنبهر بالذات أو المنغلق عليها ، وإنما صارت نشاط فرد فى جماعة ، يسهم فى حركتها تأثيرا وتأثرا . والروائى باعتباره أديبا من أكثر الناس قدره على رؤية الواقع واستشفاف حركته والقوى المؤثرة فيه ، ويجب أن يفصح أدبه عن موقف تجاه الواقع ، لكى يتجاوز الأدب دور الإمتاع والتسلية ليقوم بدور فى التثقيف والتوجيه لحياة أفضل .

## الواقعية فى الرواية المصرية

نلمس بداية ظهور الاتجاه الواقعى فى المحاولة الساذجة للرواية التى قدمها محمد لطفى جمعه « فى وادى الهموم » ( ١٩٠٥ ) حيث نادى فى مقدمتها « بأن تصوير البشر كما هم ، أفضل بكثير من تصويرهم كما يجب أن يكونوا .» وينتهى إلى قضية أدبية سبق بها عصره حين نبه إلى أن « الروايات منقسمة إلى قسمين : الأول « رومانتيك » أى روايات خيالية ، والثانى « ريالستيك » أى روايات حقيقية »[1] .

ومفهوم الواقعية عنده قريب مما سنجده عند محمود طاهر لاشين ، حيث يطالب الكاتب لكى يحقق الواقعية « أن يلبس ملابسه أو يتزى بغير زيه ، ويتجول فى الطرق والأزقة ويدخل المجتمعات ويرقب حركات الناس ..» كل هذا لينقل الواقع بصدق عند الكتابة « ويسبك كل ما رآه وسمعه . » ويؤكد كلامه فيذكر أنه بقى ثلاثة شهور يجول خلالها فى القاهرة يشاهد و « يقيد » ما يراه فى دفتر صغير ، حتى يكتب إحدى أقاصيصه[2] .

---

( ١ ) فى وادى الهموم : محمد لطفى جمعه ط . النيل . ص ٥ .

( ٢ ) لمزيد من التفصيل يراجع : فجر القصة المصرية : يحيى حقى ص ٨٤ ، ٨٥ .

ومع أن لطفى جمعه يوضح فى المقدمة ما يدل على إدراكه نظريا لما بين الرومانسية والواقعية من فروق ، ومعرفة بأشهر كتاب المذهبين فى انجلترا وفرنسا ، إلا أن المحاولة التى قدمها تحمل فجاجة التجربة من ناحية ، وعدم تمثل واضح لفن الرواية أو الواقعية من ناحية أخرى ، من هنا لا يصحح محمد لطفى جمعة بمحاولته هذه تاريخ الرواية - كما يدعى البعض - ويبقى عمله مجرد محاولة لا ستنبات الرواية .

وقد تأثر المازنى - إلى حد ما - بالأدب الروسى فى مجال الرواية بقصة « سانين » لارتزيباتشيف التى ترجمها باسم « ابن الطبيعة » ، ثم قصة تور جنيف « الآباء والأبناء » . على أن الوقفة البارزة التى اتخذت سمة الجماعية فى التثقيف والإنتاج هى ما قامت به « المدرسة الحديثة » فى القصة ، وإن انحصر نشاطها بصفة عامة فى القصة القصيرة . ويحيى حقى يذكر أنهم « قرأوا الأدب الروسى وبهرهم جوجول وبوشكين وتولستوى ودستوفكى وتورجنيف وارتزباتشيف وجوركى ، ولا أكون بعيدا عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة ، وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة »[1].

هذا التأثر بالأدب الروسى والدعوة إلى الواقعية قد يوضحان سر ما نجده من إصرار على وصف أعمالهم بأنها « قصص مصرية عصرية » . وهذا الوصف (بالمصرية) سمة لازمة فى كتابات الأخوين عيسى وشحاته عبيد ومحمد ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين وإبراهيم المصرى وحسن محمود ويحيى حقى .

وإذا كان محمود تيمور فى رواياته عامة ، ومحمود طاهر لاشين فى روايته الوحيدة « حواء بلا آدم » يهتمان إلى حد ما بواقعية الحدث ورسم الشخصية ، فإن ذلك لم يبعدهما عن إطار الرومانسية التى لا تتجاوز تصوير هموم البطل الفرد . كذلك نجد توفيق الحكيم فى « نائب فى الأرياف » قد زاوج بين واقعية التصوير والنقد أو الاحتجاج الرومانسى .

كل هذا يفضى إلى نتيجة سبق أن ألمحنا إليها ، ونود الآن إبرازها ، وهى أن الواقعية قد ظهرت فى البيئة المصرية بناء على مطالب حقيقية يفرضها الواقع ويطالب بها ، لقد اجتاز الروائى المصرى مرحلة الانبهار بالذات والتغنى بآمالها

---

( ١ ) فجر القصة المصرية : يحيى حقى ص ٨٢ .

وأحلامها الفردية ، إلى مرحلة جديدة يدرك من خلالها الذات كحلقة فى البنيان العام للوطن ، ومن هنا شغلت الرواية بالقضايا الوطنية أكثر من انشغالها بعواطف الفرد ، وغدت انعكاسا إيجابيا لحركة الواقع ، ويترتب على ذلك توكيد فعالية الذات إزاء الموضوع الذى تقدمه الرواية ، ومن هنا صارت الرواية تقدم إسهاما فى التعرف على الواقع المثقل بالسلبيات الاجتماعية .

على أننا نشير إلى أن الوعى بالواقع ، لم يحول الواقعية إلى عمل عقلى محض أو وصف ميكانيكى للواقع ، وإنما هى عملية خلق يشارك فيها العقل اليقظ الوجدان المنفعل ، أو هى « عملية إتصال وجدانى واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعى ، بحيث يتحول أثناءها من مناخه الزمانى والمكانى خارج الذات إلى مناخ الموقف الإنسانى داخل الذات ، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة التى يبدو بها ، وبهذا يمارس الخلق الفنى تأثيره الجمالى والاجتماعى .»[1]

وبالنسبة للواقعية فى مجال الرواية سنجد أن الرواية الواقعية قد شغلت كثيرا بانتقاد الواقع الاجتماعى ، لذلك يتبدى إطارها أسود قاتما مثقلا بالسلبيات التى لا تأزم فحسب ، بل تؤدى فى الغالب إلى السقوط ، أى أن الواقعية النقدية كما يقول « فيشر » أقرب إلى الفن البرجوازى الذى يستخدم حسه المرهف فى النقد .

ومعنى هذا : أن الرواية الواقعية تقدم صورة المرأة إيجابية متفاعلة ، ومن هنا كان وصفنا للصورة بأنها « ديناميكية » تتصل حركتها الذاتية بحركة المجتمع ككل . ولذا يصعد النموذج فى دلالته - أحيانا - لا ليمثل طبقة ، وإنما يسمو ليستقطب تاريخ مرحلة ، وكان سقوط المرأة فى الرواية نتيجة حتمية لفساد بعض القوى المسئولة عن إقامة العدل والحق .

---

( ١ ) دراسات نقدية .. حسين مروة ص ١٠٥ .

# فجر الواقعية فى الرواية المصرية

أول عمل يلقانا فى مجال الرواية الواقعية هو :

**« عاصفة فوق مصر » ( ١٩٣٩ ) لعصام الدين حفنى ناصف** : وإذا كان المؤلف قد شغل بنشر الفكر الاشتراكى والمناداة برفع الظلم الاجتماعى عن العمال والفلاحين ، فإن موضوع الرواية على ما يبدو لا يختلف عما نلقاه فى كتبه الكثيرة التى حاول فيها نشر آرائه ، إذ يبدو أنه لجأ إلى هذه الرواية كإطار جديد للتعبير – حتى يسلم ما كتب من المصادرة والمنع – ومن هنا فإن أهم ما كان يشغله فى الرواية إبراز الطريقة غير الإنسانية التى ينمو بها الاقطاعيون فى الريف على حساب الفلاحين ، الذين لا يجابهون الظلم من الإقطاعيين فحسب ، بل من مندوبى الحكومة أيضا ، ومن الكاتب والمأذون وناظر الزراعة ، كما تبرز الرواية – كترجمة لما كان يدور فى العصر – الاغتيال الفردى كأسلوب للتخلص من أعداء الشعب . وتثبت عجز المثقفين عن تقديم مساعدة حقيقية لإنصاف أهل الريف لأنهم غير ثوريين ...، ولأن مبادئهم ليبرالية وليست اشتراكية ، لذلك جعل الباشا فى نهاية الرواية يعترف بأخطائه ويتنازل للفلاحين عن أملاكه قبل أن يموت .

الشخصية النسائية الوحيدة فى الرواية هى « زينب » التى يدور بسببها الصراع بين عبد الخالق أفندى وعطية أفندى ناظر الزراعة فى إطار الزواج . فالأول يطلبها لأنه يحبها والثانى لأنه ابن عمها . وقد بهتت صورة المرأة فى الرواية لأن المؤلف مشغول عنها بالقضية الإصلاحية التى يصورها وشغل بها طوال عمره .

على أن المحاولة الأكثر نضجا نجدها فى رواية :

**« صرعى البؤس » لأحمد محمد عيش ( ١٩٤٠ )** : وقد فازت بجائزة مجلة « الكاتب المصرى » سنة ١٩٤٧ ، ومع ذلك لم يتمكن المؤلف من نشرها إلا بعد الثورة بسنوات ( ١٩٥٨ ) ، والمؤلف ينقل بطله « حمدان » بين الصعيد والقاهرة والغربية ، ليطلعنا على مظاهر البؤس الاجتماعى التى يتعرض لها صغار الفلاحين والعمال . وقد قدم الكاتب أكثر من شخصية نسائية ، بيد أن شخصية « فاطمة » أبرز هذه الشخصيات وأثراها بالعطاء ، وهى ابنة عمدة القرية التى نزل بها حمدان وزميلاه :

وهدان وإبراهيم السليمانى الذى حاول قتل أخواته البنات ، اللائى يعملن خادمات – إذ خشى أن يعتدى على شرفهن أثناء الخدمة – وبعد أن قتل أمه خطأ وفشل فيما أراد ، هاجر مع رفاقه طلبا للرزق وفرارا من مسرح الجريمة .

أما حمدان الذى عمل خفيرا عند الباشا الإقطاعى ، فقد أحبته فاطمة ابنة العمدة « الشيخ حسن » ، ومن أجل تحطيم الحواجز الطبقية – التى لا تسمح لعامل غريب ، أن يتزوج بابنة عمدة – يضع المؤلف بطله فى موقف يعكس حقيقة واقعه ، يضاف إلى هذا أنه جعل فاطمة أكثر إيجابية من البطل ، والحوار التالى يصور ذلك :

– أتحبيننى يا فاطمة ؟
– أفى ذلك شك يا حمدان ؟
– أتقسمين لى ؟
– إنى سئمت ترداد هذه العبارات ، وإلى متى نتحاشى الرقباء ؟ وإلى متى هذا الضنا وذلك العذاب ؟
– ماذا أعمل يا فاطمة ؟
– إطلبنى من أبى يا حمدان .
– روحى فداك وهل يرضى أبوك ؟
– ولم لا يرضى ؟!
– إنه هو « العمدة » وكفى . وأنا ذلك الرجل الفقير الذى لا حول له ولا قوة ، أمام جبروت الهيل والهيلمان .
– هذا لا يهم ياحمدان ، والفقر لا يعيب الرجل .
– هذا صحيح يا فاطمة ولكنه لا يجوز على مذهب أبيك .
– إن أبى حين تزوج أمى – كما قالت لى – كان فقيرا معدما ، لا يملك قوت يومه ، وكان يشتغل بالفأس عند أهل البلد . وفى سنة ١٩١٩ أى عقب الحرب العالمية الأولى باع مصوغات والدتى وميراثها عن أبيها واشترى به قطنا ، باعه فربح فيه أضعاف ثمنه ، فكرر البيع والشراء فى هذه السنة المجدودة ، فأثرى وأصبح عمدة كما ترى . !
– كل هذا لا يكفى .
– وما العمل يا حمدان ، إما أن تخطبنى من أبى وإما أشك فى حبك لى ؟

- كونى عاقلة يا فاطمة ، إنى أتحين الفرص لخطبتك حتى لا نقهر وننهزم أمام عناد والدك .

- كلمة واحدة ، لن ترانى ياحمدان بعد هذه الليلة » .[1]

هكذا تلقانا صورة المرأة التى تبرزها فاطمة واعية تقدمية ، ترفض القيود التى تفصل بين البشر . وقد كانت إيجابيتها سببا لا فى سعى حمدان لخطبتها فحسب بل لإجبار والدها على أن يزوجها من أحبت ، بعد أن توسط الباشا - الذى يعمل حمدان خفيرا عنده - من أجل إتمام الزواج .

وإذا كان حمدان سلبيا فى علاقته بفاطمة . فإنه يبدو إيجابيا فى انتقاد الباشا ، والاعتراض على ما يقوم به من ظلم للفلاحين فيطرده الباشا ، وهنا يستغل العمدة الفرصة ويطلب طلاق ابنته . وبعد الطلاق يسجن حمدان زورا ، ولكن فاطمة تظل تبحث عن الحقيقة حتى تعرفها ، ويدور بينها وبين أبيها صراع ، يبرزه هذا الحوار الذى دار بينهما :

- أى شريعة تبيح للآباء وأد بناتهم ، استغفر الله بل قتلهن فى رائعة النهار .

- قتل ؟ وهل أنا قتلتك أيتها المجنونة ؟

- ( فى ألم وحسرة ) ألم تقتلنى ( وقد عضت على شفتيها فى ثورة وحنق ) متى ستقتلنى إذن ؟

- إنك لمجنونة . متى قتل الآباء بناتهم ؟

- إنى ذاهبة إلى حمدان وسأعايشه على مرأى ومسمع منك ومن ذلك الحكم الخاطئ ، الذى استصدرته فى غفلة منى وفى غفلة من الزمن أيضا .

- أيتها الفاجرة ماذا تقولين ؟

ثم قام من فوره وأمسك بعنقها محاولا خنقها ، فانفلتت من بين يديه ودفعته فى عنف وسخرية ، فبصق فى وجهها قائلا فى غضب واشمئزاز :

- الموت أيسر عندى من ذلك أيتها الفاجرة .

فصرخت الفتاة مرة أخرى وقالت لأبيها : - لن أخشى الموت بعد اليوم ».[2]

وتنقل فاطمة انفعالاتها الثورية ضد أبيها إلى نساء القرية ، حيث اتخذت معهن من حمدان رمزا للبطولة . ومن ثم مضت بهن فى مظاهرة تنشد خلال القرية :

---

( ١ ) صرعى البؤس : أحمد عيش سلسلة الألف كتاب العدد / ١٧٨ ص ٧٣ .

( ٢ ) صرعى البؤس ص ١١٣ .

حمدان يازينو يازينو ... ضرب الباشا على عينو
حمدان الحلو الشاطر ... ضرب الباشا مع الناظر

وتهز حركة النساء القرية ، فتتحول المظاهرة إلى معركة بينهن وبين الخفراء - بإيعاز من الباشا والعمدة - حيث «اشتد السباب وعظم الجدل وصبت النساء اللعنات على الباشا وعلى العمدة والخفراء المساكين ، وقامت على أثر ذلك معركة ، شجت فيها رؤوس بعض الخفراء ورؤوس بعض النسوة ، وأقسم النساء لو أنهن رأين الباشا نفسه لضربنه ضربا مبرحا مؤلما ، لما فيه من معنى السخرية والتحقير والازدراء .

- أتضربن الباشا أيتها المرروات ؟

- تالله لنضربنه ضربا أليما ونعلمه معنى الكرامة والأدب . أبلغ من هوانه أن يحارب النساء لما أذله الرجال » .[1]

على هذا فإن الكاتب لم يلتزم فى تصويره لشخصية المرأة أو الرجل بحدود الوعى الخاص لكل شخصية فى إطار الزمان والمكان اللذين قدم الرواية خلالها .

ويتصل بعدم المنطقية الفنية فى « صرعى البؤس » أن أسرة حمدان فى الصعيد تعرف أخباره وهو سجين عن طريق الصحف ، وتعرف كذلك أخبار زوجته فاطمة دون أن يكون بينها وبينهم أى اتصال أو تعارف ، ويتصل بذلك أيضا أن الشيخ حسن والد فاطمة لا يجد وسيلة للتخلص منها سوى أن يدخلها مستشفى الأمراض العقلية . وتظل بها إلى أن يخرج حمدان من السجن ، بعد خمسة عشر عاما ، وقد نسى كل شىء إلا فاطمة التى يخرجها ثانية من المستشفى برغم اضطرابها العقلى ، فتعود إلى القرية ، ولكنها تنكر حمدان الذى بدت عليه مظاهر الشيخوخة ، وتطارده ذات مرة إلى أن يهرب منها متسلقا نخلة (هكذا) ، ويظن بنفسه فتوة الشباب فينزل من عليها قفزا فتبتر ساقاه .

وهنا تفيق السكرى من جنونها وتعود إليه ، تقدم له من ضروب الوفاء فى عجزه وكساحه ما يذكر بوفاء « ناعسة » مع أيوب فى ( الملحمة الشعبية ) المعروفة باسم « أيوب المصرى » . وفى الكوخ البعيد وسط المزارع حيث تقيم فاطمة وزوجها فى « ليل شتاء طويل شديد الظلام تتحرك الذئاب فتأكلها » .

---

(١) صرعى البؤس ص ١٣٩ .

ولكن المؤلف لا ينهى الرواية عند هذا المشهد المأسوى ، وإنما يرمز إلى نهاية متفائلة ، حيث أن « فتيان القرية البواسل قاموا بحركة تحريرية لنزع أراضى القصب التى كان يختبئ فيها الذئاب ، وطهّورها حتى مطلع الفجر » .

تنتمى هذه الرواية إلى « الواقعية النقدية » حيث أفاض المؤلف كثيرا فى وصف الحياة البائسة للعمال والفلاحين ، ولم يكتف بقطاع يدلل به على فكرته ، وإنما وزع أحداثه على الواقع فى الشمال والجنوب والعاصمة ، لنشهد بؤس الطبقات الفقيرة واشتداد الأزمة عليها ، ومع أن المؤلف قد تتبع فاطمة وزوجها وما لقيا من بؤس وظلم حتى أكلتهما الذئاب ، فإنه فى نهاية الرواية يفتح طاقة أمل ترمز إلى الحركة التحريرية التى سوف تأتى ، وتقضى على الذئاب حتى مطلع الفجر .

ولعل رغبة المؤلف فى أن يبرز أهمية الدور الذى يمكن أن تقوم به المرأة فى المجتمع هو ما جعله يبالغ فى تصوير إيجابيتها ورسم شخصيتها ، بدرجة خرجت معها الصورة عن حدود النموذج الذى تحاكيه .

## « مليم الأكبر » والنموذج الجديد

يعد عادل كامل بروايته « مليم الأكبر » ( ١٩٤٤ ) من المؤصلين للاتجاه الواقعى فى الأدب والفكر الاشتراكى فى مصر ، إلا أننا نعده حلقة بين الرومانسية والواقعية ، ففكره - عن طريق أبطال روايته - يموج بالجدل المادى وجبرية التاريخ وصراع الأجيال ، ولكنه يعالج فكرة النضال بالخيال الرومانسى الحالم ، وبالفكر يتوه فى دروب السلوك ، وبالسلوك يعجز عن مجاراة محتوى الفكر ، وهذا هو ما أخذه على خالد - بطل الرواية - صديقه حين قال له : « إنكم لا تعتقدون إلا فى المعادلات الجبرية ، ومع ذلك فإن سلوككم يعيد إلى الذهن رومانتيكية القرن الثامن عشر » .[1]

والمؤلف يقدم عن طريق الرواية ، نموذجين متقابلين فى النشأة والسلوك ، يستوى هذا فى مجال بطولة المرأة أو الرجل . أما بالنسبة لصورة المرأة فى الرواية فنجده يقدم نموذجين شديدى التقابل ، سواء من حيث التكوين الفكرى أو الدور الذى يمارسانه فى الحياة .

---

( ١ ) مليم الأكبر : عادل كامل ط . مكتبة مصر ( ١٩٤٤ ) ص ١٨٨ .

**النموذج الأول** : هو النموذج السائد للفتاة الجاهلة التى تمثلها نعمت ابنة إحدى عمات خالد ، وقد نشأت لم تتلق علما أو تستوعب فكرا ولم تخالط أحدا ، ولا مؤهل لوجودها إلا فورة الجنس، ولعل هذا ماجعله يكنّى عنها « بذات الذراع البضة الناصعة » . وقد عاش معها خالد لا يحس بوجودها حتى وهى بين أحضانه ، إذ بينما تعانقه لا يفكر فيها ، وإنما فى فطوره وأن كونه بيضا مقليا أفضل من المسلوق . وحين تفاجئه « أتحبنى يادولة ؟» خيل لخالد أنها تسأله عما كان يفكر فيه فأجاب : أحب المقلى ياتوتو .

ولم يكن فيما قال ما يستوجب الضحك ولكنها تضحك لشىء ولغير شىء . وهذا الضحك الأبله كان يحمله على كرهها بل والنفور منها . لذلك كله لم يستطع أن يعيش معها - برغم خطر الجوع والتشرد الذى يتهدده ، إذ ترك بيت عمته الأرملة ، وهرب بعيدا عنها ، وهو ينعى على المجتمع الفاسد الذى « جعل من النسوة مومسات يتصيدن الرجال . »[1]

**النموذج الثانى المقابل** : تمثله هانيا الفتاة الأوربية المتعلمة المتحررة التى تمثل نموذجا جديدا للمرأة تمناه المؤلف ولم يجده ( فاستورده ) من الخارج ، وهى رسامة أجنبية ليس لها جنسية معروفة ، جميلة لكنها لا تعتمد على جمالها فى شىء . جاءت إلى مصر معتقدة أنها تستطيع أن تصل إلى الثراء والشهرة بفنها ، ولكنها تفشل كفنانة - لأن المجتمع لا يتقبل فنها « السيريالى » - ومع هذا لا تيأس ، بل تحولت إلى إعطاء دروس لفتيات الأسر الغنية فى الرسم .

ثم تقدم على خطوة أكثر قدرة على الحركة دون التوتر بعقد الأنوثة ، حين تقتنع برأى الأستاذ نصيف - رئيس إحدى الخلايا الشيوعية بدار أثرية فى حى الخيامية بالقلعة - وتعيش بين رفاق الخلية على اختلاف مستوياتهم ، ومع كونها الأنثى الوحيدة لا تحب ولا تحب ، وإن كانت تحمل إعجابا بمليم - أكثر أفراد الخلية حركة ونشاطا،فهى مثال الإنسانة التى تتعامل مع الناس دون إحساس بالنقص أو بالعقد .

أكثر من هذا جرأة أنها تقبل - حين أفلس الرفاق - أن تمثل دور البغى فى التليفون ليأخذ مليم ثمن موعد ولقاء بينها وبين من تستطيع الإيقاع بهم ، وهو بهذا يريد أن يوضح أن الفضيلة ممارسة لا كلام وأن الغاية تبرر الوسيلة . وفى نهاية الرواية

---

( ١ ) مليم الأكبر ص ١٧٤ .

تتزوج من مليم ، ربّما لإعجاب قديم بشخصه ، أو لغنى طارئ ألم به بعد أن صار غنى حرب .؟

ومع أن هذه المرأة أجنبية ، فإن المؤلف لم يقدم ما يثبت ذلك أثناء حركتها وعلاقتها المختلفة بمن تتعامل معهم ، وإذا كان قد قدمها فى الرواية نامية متحركة ، فإنه كان أحرص على أن يصورها دون إحساس بتوترات الجنس أو عقده . فقد شغل المؤلف بأحداث المفارقة المقصودة بين الفتاة المصرية «ذات الذراع البضة الناصعة » والأوربية المتعلمة المتحررة ، فالأولى تعيش للجنس ولا تدرك ما عداه من أمور الحياة ، والثانية إنسانة واعية لا يحبطها ولا يؤرقها الإحساس الأنثوى ، لذلك هرب خالد من نعمت بينما تزوجت هانيا بمليم ، وكأنه يريد أن يقول إن النموذج الأول يجب أن يتنحى والثانى ينبغى أن يسود .

وإذا كان المؤلف قد شغل بالثنائية فى مجال صورة المرأة ، فإنه اهتم بها أيضا فى صورة الرجل ، وبينما صورة المرأة قد حملت القضية العاطفية الاجتماعية ، نجد صورة الرجل قد حملت القضية الفكرية السياسية . ونموذجا البطل وإن اختلفا فى التكوين لدرجة التناقض - كما هو الحال فى صورة المرأة - إلا أنهما وجهان لعملة واحدة ، حيث يتكون منهما الإنسان الاشتراكى فى مجتمع لم ينضج فكره بعد لقبول الاشتراكية :

**الأول هو خالد** « البرجوازى » ابن لاقطاعى وسيدة مغيبة ، تؤثر فيه دراساته ورحلاته فى إنجلترا فيؤمن بالفكر الاشتراكى ، لذلك لم يعد المجتمع - فى نظره - أفرادا متميزين ولكن طبقات فى مجتمع ، وأن أى خلل فى المجتمع مرجعه إلى النتيجة الحتمية لتفاعل الأوضاع الاقتصادية والنظم السياسية . وكانت هذه الآراء سر النزاع بينه وبين أبيه .

**والنموذج الثانى هو مليم** - ضمير خالد المتجسد - شاب فقير يقوده حبه للعمل ، وتمسكه بالأمانة إلى السجن . وطرد خالد من منزل أبيه ودخول مليم السجن ، يعنى نبذ المجتمع للمبادئ الاشتراكية فكرا وسلوكا . لذلك لم يكن غريبا أن يعمل مليم قوادا ثم يتعامل مع الأعداء إلى أن يصبح غنى حرب ، ويرتد خالد مثله أيضا ويستسلم لنزوات والده الإقطاعى ، وهجر الفكر الاشتراكى ورفاق الخلية ، وصار سكيرا ماجنا . وحين يلقاه سعد الدين - أحد رفاقه فى حانة يقول له :

- إيه يا «هملت» مصر الموزع اللب دائما !

فرمقه خالد فى وجوم ثم قال : بل إيه يا مصر الغارسة رأسها فى الرمال !»[1]

بهذا الموقف الدرامى تنتهى الرواية لتعبر عن مأساة المثقفين حين يفشلون فى إصلاح مجتمعهم . وخالد هنا متردد بين الفكر الاشتراكى الذى ثقفه وبين مجتمعه الرافض للفكر الاشتراكى وسلوكه ، على أن أسباب أزمة خالد تعود إليه لا إلى مجتمعة بالدرجة الأولى، فهو ثائر رومانسى حالم عجز عن أن يكتشف الوسيلة لتحرير المجتمع ، ومن هنا نشأ الصراع فى نفسه بين الفكر والواقع ، بين الحلم والحقيقة . والمؤلف كان على وعى بالثقافة الأوربية حين شبه خالدا بهاملت ، الذى يعانى من التناقض بين الفكر والفعل ، بين الرغبة والسلوك . لذلك فإن مأساة البطلين ( خالد وهملت ) تنبع من عدم القدرة على الحسم ، نتيجة عدم التوافق بين الذات والواقع الذى تتمرد عليه .

كذلك فإن مأساة خالد هنا هى مأساة «كمال» فى الثلاثية عند نجيب محفوظ ، كلاهما يتطلع إلى صورة جديدة للحياة ، ويكتشف طرقا جديدة موصلة للتغيير ، ولكنه حين يصدم بالمجتمع يعجز عن التوافق معه فيحدث الانفصام والاغتراب عنه . ونقطة التشابه بين الشخصيتين ( خالد وكمال ) تعود إلى أن كلتيهما تعكس قلق صاحبها إزاء واقعه ، وأزمته فى التوافق مع بيئته ، بيد أن خالد أكثر سلبية ورومانسية .

لذلك لم يكن غريبا على هذا الأديب ، أن يتنقل تنقلا محموما بين المسرح والرواية . فقد كتب المسرحية بين سنتى ١٩٣٨ و ١٩٣٩ ، وأهم مسرحياته «ويك عنترة» . ثم كتب «ملك من شعاع» وهى رواية تاريخية ١٩٤١ وقد فازت بجائزة المجمع اللغوى ، مما أغراه على أن يتقدم بروايته «مليم الأكبر» . ولكنها رفضت مما أدى إلى نتيجتين :

**الأولى :** المقدمة الطويلة التى كتبها للرواية ، واتخذ فيها أسلوب ( محاورات أفلاطون ) وجعل من مليم تلميذاً له يحدثه فى شئون اللغة والأدب والنقد والمنطق ، والأخلاق التى يجب أن يتحلى بها كل من يتصدى للحكم على الأدب . وهو فى هذه المقدمة يحمل بشدة على اللغة العربية التى اعتبرها لغة ألفاظ ، وعلى الأدب العربى الذى يهتم باللفظ أكثر من اهتمامه بالمعنى ، ولم يعرف الطريق الصحيح للأسلوب

---

( ١ ) مليم الأكبر ص ٢٨٧ .

الفنى . كذلك يعكس فيها انبهارا بأدب الغرب ومعرفة قوية بأدبائه «ولا تظن يامليم أن محاكاة الغرب معناه نقل أفكارهم واقتباس موضوعاتهم ، فنحن لا نأخذ عنهم سوى نظرتهم الصحيحة للفن ، ومن مقتضى هذه النظرة أن يتحرر الفنان من القيود المصطنعة ، حتى تتيسر له الاستجابة لداعى الفن وحده ، بهذا يكون مخلصا لنفسه ولمهنته » .[1]

**النتيجة الثانية** : أحدثها رفض الرواية وتجاهل ما سبق أن قدم فى ميدان الرواية والمسرح – فهجر عادل كامل الأدب إلى الابد ، وعاد إلى مهنته الأولى وهى المحاماة . وأزمة عادل كامل هنا ليست مأساة فرد ، وإنما مأساة بعض الجيل المثقف فى العقدين الرابع والخامس من هذا القرن .

وعادل كامل يعبر عن ذلك قائلا : «كان الأدب بالنسبة لى حياة غاليت فى حبه لدرجة العبادة ، وأقمته فوق منصة عالية من التقديس . وكانت الصدمة قاسية: مسرحيات لا يعبأ بها المسرح ، وروايات نضطر إلى نشرها بمعرفتنا ولايكاد يقرؤها أحد ، وأحسست أننى كعروس أفتنت فى زينتها ، فلما خرجت لملاقات عريسها لم تجده ، ونظرت من حولى فوجدت الأدب فى ذلك الوقت هو عمل من لا عمل له . فعزت على نفسى أن يكون هذا مصيرها ، بينما أنا صاحب مهنة ، قضيت زهرة عمرى فى تلقى أصولها . والآن بعد أن بارت المحاماة وبرت معها عدت كما عاد حسين الجزار أقول : «ياليتنى ما كنت جزارا ولا أصبحت شاعرًا .[2] »

لهذا يملؤنا إحساس بالأسى لذلك الأديب المغترب ، الذى قدم رواية ناضجة تحمل إرهاصات الفكر الاشتراكى فى الرواية ، كما لا تخلو من دعوة اجتماعية بالنسبة لقضية المرأة ، حين قدم صورة ( هانيا ) نموذجا جديدا للمرأة . وقد وفر الكاتب لروايته أهم العناصر التى تؤكد سيطرته على أدوات فنه ، فالشخصيات نامية قدمها المؤلف ملتزمة بالإطار الواقعى لوجودها فى الحياة ، والمؤلف يقدم روايته فى أسلوب فصيح عذب سردا وحوارا ، وتطاوعه اللغة العربية كأداة للتعبير – تثبت له عكس ما ادعى فى المقدمة – قادرة على أن تنشئ أدبا جديرا بالحياة .

---

( ١ ) مقدمة مليم الأكبر ص ٦٨ .

( ٢ ) مقال بعنوان : عادل كامل والرواية المصرية لصبرى حافظ – « المجلة » . القاهرة يناير ١٩٦٦ .

## الفصل الثانى

# صورة المرأة فى روايات الواقعية النقدية

ترجع أهمية نجيب محفوظ إلى أنه كاتب له أكبر الأثر فى تطوير الرواية العربية . ولم يهتم بأن يقصر تجارب « الناس » فى رواياته على تصوير العواطف فحسب ، ولكنه ربطها بكافة العوامل التى يتأثر بها الفرد فى المجتمع .

لذلك تبدو صورة المرأة عنده إيجابية متفاعلة ، على أن الذى ينبغى أن نؤكده بالنسبة لصورة المرأة خاصة - والناس عامة - فى الرواية عنده ، أنه يقف بهم عند حدود طبقته ( البرجوازية الصغيرة ) ، وإذا ما حاول تصوير بعض الفئات الاجتماعية العليا أو الهابطة فإنه يبعدهم عن دور البطولة فى الرواية ، أى أن ما كان مستقطبا لجهده هو طبقته البرجوازية الصغيرة فى المدينة وكل من عداها فهم على الهامش . وقد صور هذه الطبقة - إبان أزمتها - حين تعرضت لضغوط مختلفة أدت إلى سقوط بعض أفرادها ، وهو بذلك يوجه نقده إلى عوامل الفساد فى المجتمع .

وقد جعل هذه الطبقة تسقط فى الرواية بما يقارب الحتم الميكانيكى لجبرية الظروف . كما أوضح أيضا أن الحل الفردى للأزمات يصل إلى طريق مسدود . وهذه الحقيقة لا تقلل من قيمة نجيب محفوظ الفنية ، لامن حيث اهتمامه بتصوير البرجوازية أو رصده لحركة أبنائها ، فجميع الأدباء والمفكرين تقريبا من هذه الطبقة البرجوازية ، لأن فرص التعليم لم تتح بصفة عامة لغيرها ، لذلك كان طبيعيا أن يجىء الأدب تعبيرا عن هذه الطبقة بخيرها وشرها معا ، أو تعبيرا عن ( الشعب ) من زاوية رؤية هذه الطبقة . إن رواد التجديد فى العلم والفكر والفن عامة من هذه الطبقة ، بل إن المبشرين بالاشتراكية قد جاءوا منها وإن كانوا قد تجاوزوها .

وكاتبنا يشبه الروائى « أو نريه دى بلزاك » ( ١٧٩٩ - ١٨٥٠ ) الذى أراد أن يكون سكرتيرا أمينا للمجتمع الفرنسى ، يسجل حركاته وسكناته وسوانح ذهنه وخفقات قلبه . وإذا كان بلزاك قد أصدر كثيرا من الروايات التى صور فيها مجتمعه وأهمها « الكوميديا الإنسانية » La Comedie Humaine فإن نجيب محفوظ قد زاد

إنتاجه فى القصة والمسرح عنه ، وإذ كان بلزاك قد اهتم بالنقد التفصيلى الدقيق لمجتمعه - لدرجة أن انجلز كان يقول «حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من أعمال بلزاك ، أكثر مما تعلمت من كل المؤرخين المحترفين والاقتصاديين والاخصائيين جميعا فى ذلك الوقت »[١٠] - فما أجدرنا أن نقول عن كاتبنا أنه تتبع فى رواياته تسجيل حركة طبقته الاجتماعية فيما بين الثورتين ، تتبعا متأنيا فى كثير مما يتصل بها من مشاعر وأفكار وأحداث .

ويمكن تلخيص المراحل الأدبية التى مر بها فيما يأتى :

١ - **المرحلة التاريخية** : أصدر فيها : عبث الأقدار ( ١٩٣٩ ) - رادوبيس ( ١٩٤٣ ) - كفاح طيبة ( ١٩٤٤ ) .. وتدور جميعا حول التاريخ الفرعونى الذى اتخذه إطارا غير مباشر للحدث الروائى ، يوضح من خلاله أن ابناء الشعب فيهم من يصلح للقيادة أكثر من أبناء الملوك ( عبث الأقدار ) ، وفساد الحكم الملكى واستبداد الملوك وميلهم للعبث واللهو دون اهتمام بمصالح الشعب ( رادوبيس ) ، والحث على الكفاح وتحرير البلاد ( كفاح طيبة ) ، أى أن المضمون الاجتماعى والمعانى الثورية لم تغب عن نجيب محفوظ فى رواياته ذات الإطار التاريخى .

٢ - **الواقعية النقدية** :أصدر فيها أربع روايات متشابهة المضمون هى : القاهرة الجديدة (١٩٤٥) خان الخليلى ( ١٩٤٦ ) - زقاق المدق ( ١٩٤٧ )- بداية ونهاية ( ١٩٤٩ ) ، وقد تتبع فيها بإسهاب أزمة البرجوازية الصغيرة إزاء العوامل التى أدت إلى أزماتها المختلفة.

وقد أصدر نجيب محفوظ خلال هذه الفترة أيضا «السراب» ( ١٩٤٨ ) وهى الرواية التحليلية النفسية الوحيدة فى انتاجه - وقد سبق الحديث عنها .

٣ - **الواقعية التسجيلية** :تتناول ثلاثية : بين القصرين - قصر الشوق - السكرية ، التى انتهى من كتابتها فى أبريل ١٩٥٢ ، وأخرجها بين عامى ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ . وهى تمثل ما كان يحلم به كمال عبد الجواد الذى حمله المؤلف آراءه وخواطره - من أنه «يحلم أن يؤلف كتابا ، وسيكون مجلدا ضخما فى حجم القرآن الكريم وشكله ، وستحدق بصفحاته هوامش الشرح والتفسير كذلك ، ولكن عم يكتب ؟ ألم يحو القرآن كل شىء ؟ لا ينبغى أن ييأس ، ليجدن موضوعه يوما ما ،

(١٠) فى الثقافة المصرية : عبد العظيم أنيس ، محمود العالم ص ١٩٤ .

حسبه الآن أنه عرف حجم الكتاب وشكله وهوامشه . أليس كتاب يهز الأرض خيرا من وظيفة وإن هزت الأرض ؟! كل المتعلمين يعرفون سقراط ، ولكن من منهم يعرف القضاة الذين حاكموه ؟! »[١]

وكأنما كان المؤلف يستطلع ضمير الغيب فما من عمل أدبى عربى فى العصر الحديث نال ما نالته الثلاثية من اهتمام ودراسة وترجمة إلى لغات أجنبية كثيرة .

٤ - **الواقعية الفلسفية** : وقد أخرج فيها أولاد حارتنا سنة ١٩٥٩ وهى بداية لسباعية فلسفية تشمل بالإضافة إلى هذه الرواية اللص والكلاب ( ١٩٦١ ) - السمان والخريف (١٩٦٢) الطريق (١٩٦٤) - الشحاذ (١٩٦٥) - ثرثرة فوق النيل (١٩٦٦) - ميرامار (١٩٦٧) . والكاتب يوضح موقفه فى هذه المرحلة فيقول : « إن الواقع الأدبى عندنا يسجل استمرار الإنتاج الروائى بل وغزارته ، وإن لى رأيا شخصيا فى مشكلة الرواية ، هذا الرأى هو أنى أعتقد أن الوقت الراهن غير مناسب لفن الرواية على الأطلاق ، وبالنسبة لى فأننى أعتقد أن ما أكتبه ليس رواية وإنما هو شىء آخر ، **لقد ودعت الرواية بعد الثلاثية ، وأنا أكتب الآن شيئا آخر هو ما يسميه الأنجليز «Novelletta» وأفضل ترجمة لهذه الكلمة هى قصة** . وإن ما أكتبه الآن أيضا يمكن أن يسمى (قصة حوارية) فالأعمال التى أكتبها تعتمد أصلا على الحوار فى عرض الأفكار والمواقف .

إن خلاصة موقفى الآن هو أن فن الرواية أصبح وسيلة غير صالحة للتعبير عن العصر ، لأن الرواية التى كنت أكتبها حتى الثلاثية هى الرواية بمعناها التقليدى ، وهذا النوع من الرواية لا يستقيم أمره إلا فى مجتمع مستقر واضح الملامح ، لا فى مجتمع يتعرض للتغيير فى كل لحظة . فإذا كانت الرواية التقليدية تقوم على وصف المجتمع ، فإن المجتمع وتطوراته تقودنا إلى ما يمكن أن نسميه بالأدب الفكرى ، حيث لا يكون البطل هو ( الشخص الخاص ) المحدد - إذا صح هذا التعبير - وإنما البطل هنا هو الشخص العام الذى هو الإنسان فى قضاياه الكلية والرئيسية ، وهذا الإنسان العام لا يصلح للرواية التى تقوم على الوصف والسرد ، وإنما يصلح للقصة التى تقوم على التفكير والحوار وهى ما أسميته ( بالقصة الحوارية ) »[٢] .

---

( ١ ) قصر الشوق : نجيب محفوظ ص ٦٦ .

( ٢ ) لقاء مع نجيب محفوظ أجراه رجاء النقاش ، مجلة المصور ، القاهرة العدد / ٣٠٠ فى ٨ نوفمبر ١٩٦٨ .

ولا شك أن هذا التحول محاولة لينتقل بفنه إلى تقنية الأدب العالمى ، وهذا ما أشار إليه « الآن روب جرييه » حين ذكر : « الحقيقة أن خالقى الشخصيات بالمعنى التقليدى للكلمة ، لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها ، إن رواية الشخصيات الآن أصبحت ملكا للماضى ، فقد كانت من الصفات التى تميز حقبة معينة : أعنى الحقبة التى وصل فيها الفرد إلى قمة مجده . ومن المؤكد أن الحقبة الحالية هى حقبة الشخص المرقم Numro Matricule. إن العبادة المفرطة « للإنسانى » قد تخلت عن مكانها لحالة شعور وإدراك شاملة أقل تمركزا فى الذات . »[1] .

صورة المرأة فى الرواية الواقعية النقدية :

**« ياللعجب إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة ، ومع هذا يقال عنا أننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون يائسا وراضيا ، هو الموت نفسه ، لولا الفقر لواصلت تعليمى هل فى ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقدا ولكنى حزين على نفسى وعلى الملايين ، لست فردا ولكننى أمة مظلومة »!!** [2]. هذا ما يقوله حسين فى « بداية ونهاية » الذى استطاع أن يدرك أن قدره البائس ينسحب على الملايين من أبناء شعبه . وهذه الحقيقة تنطبق على الناس فى روايات أربع هى : القاهرة الجديدة - خان الخليلى - زقاق المدق - بداية ونهاية .

وإذا كان الأبطال الرجال فى هذه الروايات قد أحسوا أزمة الواقع وعبروا عنها قولا وفعلا ، فإن صورة المرأة قدمت تجسيدا للأزمة بدرجة يصح فيها أن نقول : إن صورة المرأة هنا تكاد تكون موازية لحركة الواقع الاجتماعى ، وقد شغل نجيب محفوظ أيضا فى هذه الروايات الأربع بثنائية فكرية بين الدين والعلم ، أو بين الإيمان الروحى والاشتراكية المادية . كما شغل أيضا بأن يقدم ثنائيات بشرية متباينة للشخصيات ، حتى نلمح المجتمع فى جدله المجسد لأوضاعه القائمة .

وحين يعرض الكاتب ثنائياته يعكس قدرة على الوعى بجدل الظاهرة ، بحيث يوضح الرؤية الأيديولوجية التى يعبر عنها كل فرد على حدة ، فأحمد بدير فى

---

(١) نحو رواية جديدة : آلان روب جرييه ، ترجمة مصطفى إبراهيم ، ط . المعارف ، القاهرة ص ٣٦ .

(٢) بداية ونهاية : نجيب محفوظ ، ط . مكتبة مصر ص ١٩٩ .

- القاهرة الجديدة - يسأل زملاءه طلبة الجامعة عن رأيهم فى المرأة ، فيجيب الأخ المسلم مأمون رضوان : « أقول ما قال ربى ، فإن رغبت فى معرفة أسلوبى الخاص، فالمرأة طمأنينة الدنيا ، وسبيل وطىء لطمأنية الآخرة .

وأما على طه المؤمن بالمبادئ الاشتراكية فيقول : « المرأة شريك الرجل فى حياته كما يقولون ، ولكنها شركة دعامتها - فى نظرى - ينبغى أن تكون المساواة المطلقة فى الحقوق والواجبات » .[١]

وقد انتقلت هذه الثنائية - فى قضية المرأة - بنفس الدرجة من الحياد فى التصوير إلى رواية « خان الخليلى » بين أحمد راشد وأحمد عاكف . وكانت ثقافة أحمد عاكف التقليدية مستمدة من الغزالى وإخوان الصفا والمنفلوطى وشوقى فجعلت رأيه « أن المرأة الحقيقية هى البغى ! فهى المرأة الحقيقية وقد جلت عن وجهها قناع الرياء ، فلم تعد تشعر بضرورة ادعاء الحب والوفاء والطهر » .[٢]

وقد ثقف أحمد راشد فكر فرويد وماركس وأنجلز ، وآمن بسلطان العلم وقدرته على تحرير الإنسان من كل استلاب ، لذلك يرى أن البنات يتفوقن على الصبيان بدرجة تدعو للدهشة فى تحصيل العلم ، ولا يرضى عن زواج الكهل الدميم سليمان عتة من الفتاة الصغيرة كريمة العطار ، ويعلل هذا باضطراب العلاقات بين الرجل والمرأة لسوء توزيع الثروة ، وأن الاشتراكية هى التى ستنفى صور الاستلاب هذه . « أنظر إلى المال كيف يستذل الحسن » ، إن أقبح ما فى عالمنا هو خضوع الفضائل والقيم السامية للضرورات الحيوانية ، فكيف سامت الحسناء نفسها قبول يد هذا القرد الدميم ؟! لن يكون اجتماعهما زواجا ، ولكنه جريمة مزدوجة ، تعد من ناحية سرقة ومن الأخرى اغتصابا . وما يزال جمالها فاضحا لقبحه ، وقبحه فاضحا لجشعها .

ثم ابتسم الشاب ابتسامة خفيفة واستدرك قائلا :

- لا يمكن أن تقترف هذه الجريمة وأمثالها فى ظل الاشتراكية ![٣] »

وإذا كان الكاتب قد التزم الحياد فى عرض الفكرتين ، فهو بلا شك يناصر الفكر الجديد - دون أن يصرح .

---

( ١ ) القاهرة الجديدة : نجيب محفوظ ، ط . مكتبة مصر ص ٧ ، ٨ .

( ٢ ) خان الخليلى : نجيب محفوظ ، ط . مكتبة مصر ص ٤٠ .

( ٣ ) خان الخليلى ص ١٠٧ .

وكما شغف الكاتب فى هذه المجموعة بالثنائية الفكرية ، شغف أيضا بثنائية النموذج البشرى بالنسبة لصورة المرأة ، حيث نجد فى القاهرة الجديدة إحسان شحاته : الفقيرة الساقطة، بجوار تحية حمديس : الارستقراطية المتماسكة . ونوال : البرجوازية الصغيرة المحافظة فى إطار التقاليد التى يرسمها الوالد وتنفذها الأم بعناية ، فى مقابل حميدة : المجهولة الأصل والمنعدمة الرعاية بين روايتى خان الخليلى وزقاق المدق ، هذا بينما تقدم بداية ونهاية ثلاثة نماذج هى اختصار دقيق لصورة الواقع الاجتماعى ، حيث نجد نفيسة - بلا أب ولا مال ولا جمال ، وبالتالى بلا حصانة أخلاقية ، ولذا كانت شهيدة اليأس والفقر ، وبهية البرجوازية المحافظة تمثل الوداعة والحنان الظامئ إلى حياة البيت السعيد ، وكريمة أحمد بك يسرى الجميلة الارستقراطية ، التى يرى حسنين أنها « لم تكن فتاة بقدر ما كانت طبقة وحياة » .[1]

وهذه النماذج يربطها جميعا إطار فكرى واحد ، برغم اختلاف الروايات التى تتناولها ، لأن المنظور الفنى واحد يعكس صدق تمثل الأديب للواقع ، ووضوح رؤيته لجوانب العلاقات الاجتماعية ، التى تجمع بين النماذج البشرية الممثلة لقطاع فى الحياة . وعلى هذا نستطيع أن نصنف صورة المرأة فى هذه الروايات إلى ( ثلاثة نماذج ) تستقطب الشخصيات التى وردت فى هذه الأعمال، وهى فى نفس الوقت محصلة لما أفرزه الوضع الاجتماعى أثناء الفترة الزمنية التى تصورها هذه الروايات :

١ - صورة المرأة الفقيرة : وتمثلها إحسان شحاته فى القاهرة الجديدة ، وحميدة فى زقاق المدق ، ونفيسة فى بداية ونهاية ، حيث انتهت علاقتهن جميعا بالقوى الاجتماعية المحيطة بهن إلى السقوط ، بسبب قسوة الظروف التى يعيشها الفرد فى المجتمع .

٢ - صورة البرجوازية المتوسطة : وتمثلها نوال فى - خان الخليلى - وبهية فى بداية ونهاية .

٣ - صورة الارستقراطية : وتمثلها تحية حمديس فى - القاهرة الجديدة ، وكريمة أحمد بك يسرى فى - بداية ونهاية .

ونضيف إلى هذه النماذج - صورة « الأم » التى نرى بداية باهته لها فى - خان الخليلى ، ثم تقوى الصورة فى - بداية ونهاية ، وبعدها تنمو نموا واضحا فى الثلاثية .

---

( ١ ) بداية ونهاية : نجيب محفوظ . ط . مكتبة مصر ص ٢٧٤ .

## ١ - صورة المرأة الفقيرة

إذا كانت النظرة الواحدية هى السمة المميزة للروائى الرومانسى ، فإن الرؤية الشاملة تعد من أهم مميزات الروائى الواقعى ، لذلك نجد صورة المرأة - هنا - شديدة الالتصاق بالواقع ، ذات حركة إيجابية مع الوسط الذى تتفاعل فى إطاره ، وهذا ما تعكسه صورة :

### إحسان شحاته .. فى القاهرة الجديدة :

يقدم نجيب محفوظ إحسان على أنها طالبة فى معهد التربية ، لكنها محصلة لظروف تجمع بين الفقر وسوء المستوى الأخلاقي ، لذا كانت شديدة الإحساس بأمرين : جمالها وفقرها . وقد أحبها على طه المؤمن بالمبادئ الاشتراكية ، ولكن الاشتراكية إذا كانت كلاما ، فإنها لا تسمن ولا تغنى من جوع ، لذلك قال لها أبوها ساخرا حين رآه معها « مبارك عليك الشاب الجميل الذى بعثه الله ليجوعنا » . ومن ثم لم يكن مفر من أن تصبح زوجة وعشيقة فى آن واحد ، برضاء زوجها وأسرتها . فماذا يعنى زواجها على هذا النحو الشاذ ؟

لقد كان الزواج إنقاذا لأسرتها : الأب والأم والأخوة السبعة من الجوع والفقر ، فقد كان أبوها الفاجر يقول لها متأسفا على ضياع الشاب الموسر : « إنك مسئولة عنا جميعا ، وخصوصا إخوتك السبعة » .[1]

ويؤثر المستوى الاجتماعى أيضا على حياة محجوب الشاب الجامعى الجائع ، الذى طالما صاح « ياقناطر .. يابلدنا .. وزعى الحظ على أبنائك بالعدل » .[2]

لقد شاركها محجوب فى شيئين : سوء المستوى الاقتصادى ، وأنه لم يستفد مثلها من العلم ولا من مبادئ على طه الاشتراكية ، لقد كان كلاهما مشغولا قبل كل شيء بإسكات عواء المعدة بأى طريقة ، لذلك فهو حين يسألها كيف عرفت قاسم بك فهمى الوزير « قطبت وجعلت تقرض ظفرها بانفعال ، ثم قالت بحدة :

---

(١) القاهرة الجديدة ص ٢١ .

(٢) القاهرة الجديدة ص ٣٤ .

– حملنى على معرفته ما حملك على قبول هذا الزواج ». [1]

سقوط إحسان شحاتة فى «القاهرة الجديدة» أوائل الثلاثينيات ، ماذا يعنى ؟

لقد سقطت بسبب سوء الأحوال الاقتصادية العامة التى اكتنفتها هى وأسرتها ، كما امتدت إلى محجوب عبد الدائم وأسرته . هناك إذن بشر محرومة معذبة مثل عبد الدايم الذى لا يجد ما يقدمه لابنه محجوب حتى يواصل تعليمة الجامعى ، أو يشترى به القوت والدواء لنفسه ، بينما قاسم بك الوزير – الذى يمثل فساد النظام السياسى من ناحية ، وسوء توزيع الثروة الاقتصادية من ناحية أخرى – لم يجد للمال سبيلا ، فمضى ينفقه فى سبيل الشيطان واللذة ، ويسلب كرامة البشر وسعادتهم . ونتج من هذا أن تفسخت القيم الأخلاقية واضطربت العلاقات الاجتماعية ، ولم تعد الكفاءة أساس العمل أو الترقى وإنما المحسوبية والانتهازية . ومن الطبيعى والحال هذه أن تصبح آراء على طه الاشتراكية – مهما كانت قيمتها – عرضة للذبول فى عصر بلغ قمة الاضطراب المادى والمعنوى .

ويبدو أن المؤلف أحس أن الأحداث العادية غير كافية لتوضيح فكرته الناقدة ، فكثف خيوط الرواية فى موقف مليو درامى تراجيدى ، حين جمع بين عبدالدايم وابنه والعشيق وزوجته، بحيث يتقابلون فى موقف واحد لتكتشف زوجة الوزير بإيعاز من سالم الأخشيدى خيانة زوجها ، ويكتشف عبد الدايم سوء المصير الذى انتهى إليه ابنه «البائس الوحش والضحية» .

هذا الموقف تجميع لمضمون الرواية فى مشهد مسرحى . وهذا ما كان ينبغى أن تصوره الرواية فحسب ، ولكن يبدو أن المؤلف كان مشغولا بالقضية الفكرية لدرجة أنه جسدها فى هذا الموقف ، وفى بعض الحوار بين مأمون رضوان وعلى طه . وفى الحديث الذى دار بين محجوب وبين أحد رفقاء الحانة فى ليلة ، أخلى فيها بيته للوزير لينام مع زوجته :

– علام يدل امتلاء الحانات بالواردين ؟

– يدل على أن دستور ١٩٢٣ أفضل من دستور ١٩٣٠ .

– أتحسب أن دستور ١٩٢٣ يعود ؟

– أين هو الآن ؟

(١) القاهرة الجديدة ص ١٥٨ .

- فى ضريح سعد مع جثث الفراعنة ؟
- فليحفظوه هناك حتى نستحقه .
- هل أنت وفدى ؟
- كلا أنا حنبلى !
- وأى فرق ترى بين الاثنين ؟
- الحنبلى ينقض وضوءه خيال الكلب .
- والوفدى ؟
- ينقض وضوءه خيال الظل .
- إذن أنت حر دستورى ؟
- أنا ؟ . أنا فى الحقل .!
- أنت كبش إذن ذو قرنين » ! .[1]

ونفس الموقف الانتقادى نراه فى حفل جمعية الضريرات ، مما يدل على أن العمل الخيرى أصبح ستارا لأعمال بعيدة عن كل خير وإصلاح . ومحجوب حين تأمل هذا الموقف « عجب لهذه الدنيا الباهرة أين كانت خافية ! . هذه الثياب الفاخرة ، وتلك الحلى النفيسة ، إن واحدة منها تكفى للإنفاق على طلبة الجامعة جميعا ، وهؤلاء النسوة ما أكثرهن وما أجملهن ، ولكن من المؤسف حقا أن كل امرأة يحوم حولها رجل أو أكثر ، وأكثرهن يتكلمن الفرنسية بطلاقة ، وهن المسلمات الظوالم ! كأن الفرنسية لغة الدار الرسمية . ترى كيف يتفاهمن مع الضريرات ؟ واجتاحته موجة من السخرية مفعمة حقدًا ، لا لغيرة على لغة البلاد ، ولكن تلمسا لأسباب الكراهية » .[2]

**هذا الإلحاح على إبراز الفكرة بطريقة تقريرية ، يوازيه ويواكبه عيب تكنيكى آخر يحمل نفس السمة سمة الإلحاح ، حيث نجده يقدم تقريرا سرديا مطولا عن كل شخصية ، يكشف الجوانب المختلفة منها كشفا تاما منذ بداية الرواية ، ثم يأتى الحدث الروائى فلا يضيف أى جديد بعد ذلك التقرير السردى المفصل ، ويصبح كل شىء بعد هذا تحصيل حاصل .يضاف إلى ذلك أن الشخصيات كلها**

---

( ١ ) القاهرة الجديدة ص ١٤٨ .
( ٢ ) القاهرة الجديدة ص ٩٢ .

تقدم على مستوى واحد من طريقة العرض ، مما يجعلها تتحول إلى دمى يحركها المؤلف ويحملها بالدرجة الأولى ما يريد أن يقوله .

كل هذا جعل الشخصيات تبدو مسطحة ، لأن الكاتب لم يحاول أن يختفى وراء شخصياته ، ويزيد من سلبية هذا العمل بالنسبة لبناء الرواية أنه يقدم وصف الشخصية أحيانا فى وقت لا نحس فيه بالضرورة الفنية للتقرير الذى يقدمه عنها .

يضاف إلى هذا أن المؤلف يقدم الأحداث أحيانا بطريقة وصفية تثبت له قدرة على الوصف الإنشائى ، لكن لا علاقة لها بما تمهد له ، من ذلك الوصف الذى افتتح به الرواية عن الشمس المائلة عن كبد السماء وبرودة يناير ، وقبة الجامعة كإله يجثو بين يديه كهنته العابدون ، وظهور الفتيات فى الجامعة . كل هذا وما صحبه من حوار قد يدل على قدرة المؤلف على الوصف والحوار ، ولكنه لا يخدم الحدث الروائى ولا يكشف كثيرا من أبعاد الشخصية . يضاف إلى هذا أن أكثر الشخصيات جدلا وحوارا أبعدها عن دائرة الأهمية فى الرواية ، فعلى طه ومأمون رضوان أكثر الشخصيات حوارا ومناقشة فى حين أنهما من الشخصيات الثانوية .

كما أن بناء الحدث الروائى يعتمد على المصادفة إلى حد كبير : فمحجوب يلتقى مصادفة بسالم الأخشيدى وأحمد حمديس ، ولا يتزوج إلا حبيبة صديقه ، ولا يأتى أبوه إلا فى اللحظة التى يتم فيها فضح الوهم الكبير الذى يعيش فيه ، بل إن المصادفة تبدوا أحيانا مركبة : فمحجوب حين يظفر بامرأة تروى شبقه الجنسى لا تكون إلا جامعة أعقاب سجائر ، حتى لا تبدو أفضل منه فهو جامع أعقاب فلسفات ، وحين يضبطها مع بواب نوبى لا تكون مستترة إلا خلف شجرة تين ، يرمز ورقه إلى ستر العورة بعد الخطيئة الأولى لآدم وحواء ، وتأتى المصادفة الثالثة لنفس الموقف لتكون رائحتها الكريهة مذكرة إياه «أنه نفسه لم يكن يستحم فى القناطر إلا فى المواسم » .

فهذه المصادفات الكثيرة - والمركبة أحيانا - يحشدها بطريقة تدل على الافتعال ، بدرجة تفقد معها جمالها الفنى . إن الأديب حين يبالغ فى تصوير موقف مألوف يتحول بالتالى إلى شىء غير مألوف ، مما يفقد العمل الفنى كثيرا من السمات التى تزيد من جماله وروعته ، التى تأتى فى الدرجة الأولى باعتبارها منعكسة عن حياة البشر .

**حميدة .. ( فى ) زقاق المدق :**

تنقلنا صورة حميدة فى « زقاق المدق » نقلة أرحب مساحة وأنضج تكنيكا وأشمل رؤية للواقع ، إذ لم تعد الرواية تدور حول مجموعة أفراد ، وإنما تدور حول زقاق بأكمله عبر الزمان والمكان لنكتشف علاقاته الاجتماعية وقيمه وأخلاقه وتيارات شعور سكانه بعد أن اصطلى بنار التغيير التى أحدثها الفقر والحرب .

والمؤلف لا يقدم لنا حميدة فى بداية الرواية ، وإنما يحرك الأحداث حول كل تناقضات الزقاق ، ثم نصل إليها باعتبارها واحدة من الظواهر الاجتماعية التى يحتويها الزقاق : فهناك الصلاح والتقوى ( السيد رضوان الحسينى ) ، والفساد والانحراف الخلقى ( المعلم كرشه ) مدمن المخدرات وظل العيال ، الغنى الفاحش ( السيد سليم علوان ) ، الفقر المدقع الذى يكاد يكون قدر معظم شخصيات الزقاق . هناك أيضا الحب الصوفى لأهل البيت ( الشيخ درويش ) الذى يناجى السيدة زينب دائما بقوله : « إن كل شىء قد تغير إلا قلبى فهو بحب أهل البيت عامر » . وشخصية هذا المجذوب تبدو تجسيدا حيا لأزمة حميدة . وفى الزقاق أيضا عواطف الحب العذرى المثالى ( حب عباس لحميدة ) وفى المقابل الدعارة فى مدرسة إبراهيم فرج ..

وسط هذا الإطار الواسع يقدم المؤلف حميدة فى وصف سردى ، حيث هى « فتاة مقطوعة النسب معدمة اليد ، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والاطمئنان ، ربما كان لحسنها الملحوظ الفضل فى بث هذه الروح القوية فى طواياها ، ولكن حسنها لم يكن صاحب الفضل وحده ، كانت بطبعها قوية ، لا يخذلها الشعور بالقوة لحظة فى حياتها ، وكانت عيناها الجميلتان تنطقان أحيانا بهذا الشعور نطقا يذهب بجمالها فى رأى البعض ، ويضاعفه فى رأى البعض الآخر ، فلم تفتأ أسيرة لإحساس عنيف يتلهف على الغلبة والقهر ، ويتبدى فى حرصها على فتنة الرجال ، كما يتبدى فى محاولتها التحكم فى أمها ، ويتعرى فى أسوأ مظاهره فيما يشتجر بينها وبين نسوة الزقاق من شغب وسباب وعراك .. »[1] .

وبالإضافة إلى الوصف الذى يمزج بين المادى والنفسى نجد ما هو أروع منه فى

---

( ١ ) زقاق المدق : نجيب محفوظ ، ط . مكتبة مصر ص ٤٣ .

الكشف عن سمات شخصية حميدة الفائرة ، وهو الحوار المتنوّع الذى يدور بينها وبين شخصيات الرواية ، خاصة مع أمها - بالتبنى - حيث تعلن سخطها على الزقاق ومن فيه وتسميه « زقاق العدم » ، وهذا ما جعل أمها تقول لها : آكلة شاربة ثم لا تشكرين . أتذكرين كيف أطلقت على لسانك الطويل بسبب جلباب ؟ ! فقالت حميدة بدهشة :

- وهل الجلباب شىء يهون ؟ ما قيمة الدنيا بغير الملابس الجديدة ؟ ! ألا ترين أن الأولى بالفتاة التى لا تجد ما تتزين به من جميل الثياب أن تدفن حية ؟ ! ثم امتلأ صوتها أسفا وهى تقول مستدركة :

آه لو رأيت بنات المشغل ! آه لو رأيت اليهوديات العاملات ! كلهن يرفلن فى الثياب الجميلة ، أجل ما قيمة الدنيا إذا لم نرتد ما نحب ؟ ! »[1] .

فحوار حميدة الموحى يكشف لنا بطريقة فنية عن سمات شخصيتها ، ويوحى بأنها من « نبع أبالسة » ومؤهلة لأن تكون « عاهرة بالسليقة » كما وصفها إبراهيم فرج .

**عامل فنى ثالث يلجأ إليه نجيب محفوظ ليكشف عن أبعاد شخصية حميدة ، وهو ما يسميه أصحاب الرواية السيكلوجية « بالمنولوج الداخلى » ، الذى تحدث فيه الشخصية نفسها ، منطلقة دون ما حواجز بين الوعى واللاوعى ، فتكشف للقارئ بوضوح وصراحة عن خبايا نفسها ،** من ذلك على سبيل المثال ما خاطبت نفسها به فى سخرية .. « مرحبا بك يا زقاق الهنا والسعادة ، دمت ودام أهلك الأجلاء ».وبعد أن تستعرض شخصيات الزقاق وتعريهم بدرجة لا يوجد معها أحد فى الزقاق يستحق الحياة أو أن تفكر فيه تقول « هذا هو الزقاق فلماذا لا تهمل حميدة شعرها حتى يقمل ؟ ! .. أوه . ! »[2] .

**العامل الفنى الرابع الذى استعان به فى تقديمه لشخصية حميدة ، هو نمو الحدث الروائى وتتابعه ، ذلك أنه بتوالى الأحداث فى الرواية وتراكمها تبرز لنا حميدة شخصية نامية مقنعة مثيرة للدهشة .**

بهذه الأدوات الفنية المتنوعة لتقديم الشخصية الروائية تحيا الشخصية داخل صفحات كتاب ، وتكتسب من العمق والحيوية ما يجعلها شخصية خالدة ، حيث

---

( ١ ) زقاق المدق ص ٣٠ .
( ٢ ) زقاق المدق ص ٣٢ .

استطاع المؤلف أن يصور الشخصية التى خلقها من النماذج التى شاهدها فى الحياة ، وهو فى تقديمه للشخصية يجعلها تتحدث عن نفسها وتفصح عن شعورها ولا شعورها ، ويترك فى نفس الوقت فرصة للآخرين فى الرواية للحديث عنها ، بذلك كله تنضج الشخصية بدرجة تصبح معها نابضة بالحركة والحياة ، لذلك قد يعرف القارىء عن الشخصية الروائية أشياء لا تعرفها هى عن نفسها ، فعلى القارئ إذن كما يقول جان بول سارتر « **أن يكتشف البطل وأن يحاكمه فى نفس الوقت** »[1] .

وتظل حميدة والزقاق على حالها – برغم كمون « بكتيريا » التمرد فيهما بدرجة « غير نشطة » ، فالعجز المادى يشل معظم أبناء الزقاق ، والتناقض البشرى بكل ما توجده الظروف الصعبة موجود بقوة . لكن هذه الحياة الآسنة يحركها الفقر والتطلع إلى مستوى اقتصادى أحسن ، ثم تفتح الحرب أعين شبابه على مصدر جديد للثروة هو الجيش الانجليزى ، الذى يقول عنه حسين كرشه إنه « كنز لا يفنى هو كنز الحسن البصرى ، ليست هذه الحرب بنقمة كما يقول الجهلاء ولكنها نعمة النعم ، على الرحب والسعة ألف غارة وغارة ما دامت تقذفنا بالذهب »[2] .

تغير كل شىء حتى عباس الحلو خلع طربوشه ونوى الرحلة بعد أن خطب حميدة ، وكان هذا بداية للمأساة التى تنبأ بها الشيخ درويش حين قال لعباس : « لا تمش بلا طربوش ، احذر تعرى رأسك فى مثل هذا الجو فى مثل هذه الدنيا . فمخ الفتى يتبخر ويطير ، وهذا أمر معروف فى المأساة ومعناها بالانجليزية Tragdy »[3] .

وكانت الحرب بآثارها المادية والاجتماعية أول محرك لمأساة الزقاق التى أدت بحميدة إلى الانحراف وإلى قتل عباس الحلو ، وإلى تشرد حسين كرشه وزوجته وأخيها ، وإذا كانت الحرب فسادا جلبه المحتل الأجنبى ، فهناك عامل آخر محلى وهو الانتخابات المزيفة ، فالمرشح الذى ساوم المعلم كرشه على أصوات الحى ، جلب معه إبراهيم فرج الذى قاد حميدة إلى الدعارة ، حيث « اعترض حياتها وهى تعانى اليأس المرير ، إذ سقط السيد سليم علوان بين حى وميت بعد أن مناها يوما وبعض

---

( ١ ) أدباء معاصرون : سارتر ترجمة جورج طرابيشى ص ٢٩ .

( ٢ ) زقاق المدق ص ٣٩ .

( ٣ ) زقاق المدق ص ٤٩ .

يوم بالحياة العريضة التى تهيم بها ، وبعد أن نبذت من أحلامها عباس الحلو ولفظته .. »[١] .

على أن ما ينبغى توضيحه أن حميدة على الرغم من كونها عاهرة بالسليقة ، تحمل نفسا متمردة ، وشوقا إلى حياة الترف ، فقد كان هناك قدر أكبر منها جرها وجر الكثيرات إلى هذا المصير « فمنهن جماعة يتطاحن فى قلوبهن الأسى والطمع والشقاء واليأس ، ومنهن بائسات يشقين ليقمن أود أسرات جائعات ، ومنهن تعيسات يخفين تحت شفاههن المصبوغة قلوبا دامية ، ونفوسا حنانة إلى الحياة الفاضلة »[٢] .

**ليس هناك أداة واحدة تعزف نشيد الضياع الذى يشكل مأساة أهل الزقاق ، وإنما هى سيمفونية متكاملة ترتل فى أنات باكية ألحان البؤس والشقاء والعوامل المختلفة المكونة لها** ، ذلك أن الحرب سرعان ما انتهت وطرد العمال من الجيش الانجليزى ، وهذا ماجعل حسين كرشه – أكثر شخصيات الرواية إحساسا بالأزمة – يقول : « نحن تعساء . بلد تعس ، وأناس تعساء . أليس من المحزن ألا نذوق شيئا من السعادة إلا إذا تطاحن العالم كله فى حرب دامية، فلا يرحمنا فى هذه الدنيا إلا الشيطان ! »[٣] .

وقد انعكس الفساد الاجتماعى والاستبداد السياسى على علاقة الرجل بالمرأة – كما تصور الرواية – ، فالسيد رضوان الحسينى رمز التقوى والصلاح ، بعد أن يئس من كل سلطان حقيقى فى هذه الدنيا « يفرض سطوته على المخلوق الوحيد الذى يذعن لارادته وهو زوجه ، وإنه يشبع شهوته الجائعة للنفوذ والسلطان باصطناع الحزم والمهابة معها »[٤] .

وهذا الموقف الذى يعكس أثر اضطراب السياسة وفساد الحالة الاقتصادية على علاقات الناس الاجتماعية ، خاصة علاقة الرجل بالمرأة ، نجد روائيا آخر يمضى به إلى درجة أبعد ، إلى مجال العواطف والمشاعر التى تحول دون سعادة الرجل بالمرأة حتى وهى بين يديْه ، فالأزمة التى هزمت الناس فى رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى – كما حدث هنا فى زقاق المدق – جعلت الراوى وهو بين يدى وصيفة

---

( ١ ) زقاق المدق ص ١٧٠ .
( ٢ ) زقاق المدق ص ٥٨ .
( ٣ ) زقاق المدق ص ٢٦٧ .
( ٤ ) زقاق المدق ص ٥٨ .

يعجز كل منها عن أن يستمتع بالآخر ، حيث وصلت الأزمة إلى الأعماق ، ووقفت مثل سور الصين العظيم تحول دون لحظات السعادة بين الرجل والمرأة . ولعل هذا ما جعل وصيفة تقول فى نهاية اللقاء العاطفى المبتور بينها وبين الراوى : « لو كانت الواحدة تلاقى الأكل والشرب قدّامها ، وتقعد طول عمرها كده تغنى ولا تحملش همّ حاجة فى الدنيا »[١] .

وقد أدت الأزمة أيضا فى زقاق المدق إلى أن يرفد الشيخ درويش من عمله بعد أن قال لوكيل الوزارة « إنى رسول الله إليك بكادر جديد » ، ويمضى متبولا بحب أهل البيت ، كما أدت إلى أن يشوه زيطة البشر ليكتسبوا عن طريق العاهات المصطنعة لقمة خبز جافة ، وإلى أن يسجن الدكتور بوشى وزيطة أثناء سرقة « طقم أسنان » من المقابر ، وإلى أن يدمن حسين كرشه المخدرات ، وإلى أن يهرب السيد رضوان الحسينى إلى الحجاز ليحج ، وإلى أن يصاب السيد سليم علوان على غناه بأزمة قلبية ، وإلى أن يصرع عباس الحلو وهو يدافع عن خطيبته ، لشعوره بالخيبة الناشئة من « ذهاب الأمل وتمرغ المعبود فى التراب » .

كذلك أصبح الزواج عادة سخيفة « لقد أنسيته كما أنسيت الآداب الشريفة جميعا » هكذا يقول ابراهيم فرج لحميدة ، أكثر من هذا إنها حين تستسلم له فى موقف عاطفى ، يمسك نفسه عنها قائلا « مهلا . مهلا . إن الضابط الأمريكى يدفع خمسين جنيها عن طيب خاطر ثمنا للعذراء »[٢] .

وهكذا كما قال المعلم كرشة انتهت الحرب فى الميدان ، وبدأت فى البيت .

على هذا يكون ضياع الزقاق رمزًا لضياع أكبر هو ضياع مجتمع بأسره فى فترة قاتمة من حياته تعبر عنها الرواية .

**نفيسة .. ( فى ) بداية ونهاية :**

**تعد « حميدة » من الناحية الفنية والفكرية تنمية لشخصية إحسان شحاتة فى القاهرة الجديدة ، فكلتاهما اضطرتها الظروف السيئة أن تسقط أثناء البحث عن لقمة العيش ولحظة السعادة . وهذا ما حدث لنفيسة كنقلة ( ثالثة ) فى تنمية**

---

( ١ ) الأرض : عبد الرحمن الشرقاوى ص ٤١ .

( ٢ ) زقاق المدق ص ٢٤٠ .

هذا النموذج . وهى فتاة فى الثالثة والعشرين بلا مال ولا جمال ولا أب ، كان يوجد قلبان يساورهما القلق على مستقبلها ، هما أبوها الذى خطفه الموت وأمها التى شغلت بهموم الأسرة .

لقد مات الأب ولم يستطيع المجتمع أن يكون لها أبا ، فاشتغلت « خياطة » لتساعد أسرتها . وهكذا أحاطت بها الهموم من كل جانب ، وفقدت كل عطف . وكانت غريزتها الأنثوية هى الشىء الوحيد الذى سلم من النقص والضعف ، واستوى ناضجا حارا . وكان سليمان جابر أول رجل بعث فيها الثقة وطمأنها إلى أنها امرأة كبقية النساء ، فسقطت أول مرة تختلى فيها برجل . وسقوطها هنا يبرره سوء الأوضاع العامة ، التى جعلت « الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلادنا وراثية »[١] .

لذلك أصبح أخوها الكبير حسن فتوة فى درب طياب وزوج عالمة وتاجر مخدرات ، وحسنين بعد أن صار ضابطا عجز عن التكيف مع المجتمع بعد أن كانت مخازى أسرته – التى هى نتيجة لاضطراب العلاقات الاجتماعية – سببا فى عجزه عن أن يصبح ندا لمثل أحمد بك يسرى الأرستقراطى ويتزوج كريمته.. إن نفيسة ليست ضحية مثل إحسان وحميدة، بل ( شهيدة ) مجتمع حولها إلى عاهرة لتساهم فى إكمال نفقات الأسرة ، ولتمد أخاها حسنين بالمصروف الذى يرفه به عن نفسه .

والمؤلف يستعين فى تقديمها بنفس الأدوات الفنية التى سبق أن قدم بها شخصية حميدة ، لذلك تبدو الشخصية مقنعة معبرة عما أراد المؤلف أن يبرزه من المواقف المهينة للكرامة والإنسانية التى كانت تلقاها مع حرفاء الليل ، حتى يزيد من إحساسنا بالمرارة والأسى على هذه الشهيدة البائسة « التى يوجد لها نظائر وأشباه لا يحيط بهم حصر »[٢] .

ولكن هذه الفتاة التى تمرغت فى الوحل لا يزال لها روحها الطيبة ونفسها النبيلة . لم يكن حزنها على نفسها حين قبض عليها فى بيت للدعارة ، وإنما على الكارثة التى ستسببها لأسرتها ، خاصة لأخيها الذى سوف يأتى لتسلمها فى وقت كان فيه حسنين فى قمة الإحساس بالمرارة .

هكذا تلقانا صورة ( البغى ) فى روايات نجيب محفوظ دائما مغلفة بإطار إنسانى

---

( ١ ) بداية ونهاية ص ١٩٩ .

( ٢ ) بداية ونهاية ١٨٤ .

نبيل ، ليؤكد أن الظروف الاجتماعية مهما تعقدت لا تجتث كل ما هو إنسانى فى الإنسان ، وإنه لضرورات العيش الصعبة قد يأثم الجسد ، لكن تظل الروح محتفظة بجوهرها . وهذا قريب من فكرة الرومانسيين بصفة عامة عن « البغى الفاضلة » كما نجد فى الرواية الشهيرة « غادة الكاميليا » للكاتب الفرنسى الكسندر ديماس .

والحوار التالى بين نفيسة وحسنين يصور هذا الجانب :

– قف ، لا تفعل ، لست أخاف على نفسى ولكنى أخاف عليك ، لا أريد أن يمسك سوء بسببى ..

وزادته رقة كلامها هياجا ، فصاح بصوت كالخوار :

–لاتريدين أن يمسنى السوء بسببك؟!.. ياعاهرة لقد صببت السوء على صبا.

فأعادت بتوسل حار : ولكنى لا أطيق أن يسيئوا إليك ولو كان السبب هلاكى ..

– هذا مكر حقير لن ينفعك فى إنقاذ حياتك الحقيرة ، هيهات ، لن ينالنى سوء بقتلك ..

فهتفت فى حرارة : لا ينبغى أن يمسك عقاب وإن هان ، ثم بماذا تجيب إذا سئلت عما دفعك إلى قتلى ؟ ! دعنى أقوم أنا بهذه المهمة ، فلا يكدرك مكدر ولا يدرى أحد .. »[1] .

وقررت أن تموت لأن ما وراءها فى الحياة أفظع من الموت !!

وكان انتحارها نهاية منطقية لتلك السلسلة المتصلة من الآلام التى صاغت حياتها . ليست هذه الجثة التى طفت فوق مياه النيل إلا ( تجسيدا للآلام ) الموجودة فى المجتمع . وهى فى نفس الوقت شاهد عيان على أن الأزمة قد استفحلت وصارت « مصر تأكل بنيها بلا رحمة . وهذا لعمرى . منتهى البؤس .. » ليست نفيسة المضيعة هنا فردا ولكنها أمة مظلومة بأسرها . والمؤلف لا يجعل حسين الذى تدور فى ذهنه هذه الخواطر ييأس ، لأن هذا كله « يولد فى روح المقاومة ويغرينى بنوع من السعادة ، لا أدرى كيف أسميه ، كلا لست حاقدا ولا يائسا . سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار »[2] .

* * *

---

( ١ ) بداية ونهاية ص ٣٦٩ .

( ٢ ) بداية ونهاية ص ١٩٩ .

بجوار شخصية نفيسة - نجد الصورة المقابلة ، إذ يقدم المؤلف نموذجين آخرين عاصراها ، ولم يلقيا نفس المصير بسبب الظروف المريحة التى ساعدتهما على أن تمضى حياتهما فى سعادة وأمان ، هما : بهية ، وكريمة أحمد يسرى ، كلتاهما : عندها أب ومال وجمال ، فلم يعد لليأس مكان فى حياتها ولا للشذوذ دور فى طبيعتها .

وهذه الثنائية المتوازية سواء فى الشخصيات أو المواقف أو الأفكار نجدها فى هذه الرواية - وفى غيرها من أعماله - بكثرة لتزيد من إحساسنا بوجود التناقض الحقيقى فى الواقع ، من ذلك أن حسنين الشاك القلق الذى يتسم بالانتهازية والأنانية ليحقق ما يريد لنفسه باسم « الصالح العام » - وهذا ما جعله يعجب بإبليس الذى تحدى جميع الملائكة - فهو فى عبثه وشكه ، مقابل لحسين بإيمانه القدرى واتزانه .

ولكن الجديد فى شخصية حسين أنه مزيج من إيمان « مأمون رضوان » و « أحمد عاكف » ومن مادية « على طه » و « أحمد راشد » فى روايتى القاهرة الجديدة وخان الخليلى ، حيث قرأ حسين وهو فى أواخر أيامه بطنطا كتاب « ماكدونالد » عن الاشتراكية ورأى « أن النظام الاشتراكى لا يتعارض مع الدين والأسرة والأخلاق . كان فى وحدته وضيقه يسعد بأحلام الإصلاح ، ويتخيل مجتمعا خيرا من المجتمع الذى يعيش بين أحضانه ، وحالا خيرا من الحال المقدورة له ، وأسعده الأمل فى إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد »[1] .

فهو إذن خطوة أكثر تقدما فى تشكيل فكر الشخصية ، لينقلنا المؤلف بعد ذلك إلى كمال الرافض المتردد ، ثم أحمد وعبد المنعم المنتميان فى الثلاثية ، ليس ما يتطور إذن هو الشكل الروائى فحسب ولكن الشخصية أيضا ، تنمو فكريا وعقائديا وتنضج اجتماعيا .

كذلك فإن نفيسة هنا تنمية للنموذج البشرى الذى تمثله « إحسان شحاته » فى القاهرة الجديدة « وحميدة » فى « زقاق المدق » . والمؤلف يتكىء على نفس الظروف التى صاغت لكل منهن مأساتها ، ولكنه هنا يصل بنتائج الأزمة إلى نهايتها الدامية .

ليست صورة الشخصية هى التى تنمو وحدها ، وإنما كل الوسائل الفنية التى استعان بها الروائى ، فالمصادفة القدرية المكثفة التى كانت تلقانا بكثرة فى القاهرة الجديدة ، نجدها قد تحولت فى بداية ونهاية إلى مصادفة فلسفية عميقة ، « فذهاب

---

(١) بداية ونهاية ص ٣٠٢ .

نفيسة لتحيك ثياب عروس سليمان جابر مصادفة مقصودة، لتنفث حقدها على العروس بعد أن أعلنت سخطها على سليمان الذى غرر بها وضربته فى الشارع ، ونصف الريال الذى أخذته نفيسة من « محمد الفل » بعد لحظات آثمة ، هو الذى أخذه حسنين ليذهب به إلى السينما ويقابل أحمد يسرى وكريمته . حسنين يحاول أن يأخذ من بهية قبلة فى الوقت الذى يعتدى فيه سليمان على شرف أخته . حسن يأتى إلى البيت مجروحا داميا فى نفس اللحظة التى بلغ فيها سخط حسنين على الأسرة وعلى الحياة أقصاه . خفت إذن فى هذه الرواية صوت المصادفة وازدادت عمقا وبعدا ، وأثريت بالدلالة والعطاء »[1] .

كما تطور الوصف أيضا فى بداية ونهاية ، إذ لم يعد وسيلة لإظهار المقدرة الإنشائية فتبهت العلاقة بينه وبين المكان الذى يوجد به ، وإنما الوصف هنا ذو دلالة عميقة حيث يوضح أبعاد المواقف المادية والنفسية ، فالمؤلف - مثلا - يفيض فى وصف لحظات السقوط بالنسبة لنفيسة ، حتى الأفكار الثملة ينقلها إلينا ، ليعمق الحس المأسوى نتيجة سوء الأوضاع القائمة .

كذلك نلاحظ أن نفيسة وبقية أفراد الأسرة يسخطون على المجتمع وهم فى قمة الانتماء إليه ، إنهم لا يتحركون فى فراغ ولا يتهمون مجهولا ، ولا يحسون أنهم بدعة فى هذه الظروف القاتمة ، فحسنين يذكر أن الذى خطط لهم المأساة ليس هو موت الأب فحسب، إذ « لو لم يكن الاحتلال لما تركت أسرتنا بعد موت أبى بلا معين ! »[2] وحسين لا يحس أنه فى آلامه فرد بل « نحن أسرة بائسة ولنا نظائر وأشباه لا يحيط بهم حصر »[3] .

هكذا يتوفر لهذه الرواية الواقعية - بداية ونهاية - مضمون عميق يربط الناس بواقعهم ، ويسمو بهم نحو حقيقة إنسانية عميقة ، فقد استطاع الكاتب فى هذه الرواية أن يتخلص من الشوائب الجانبية التى ظهرت فى رواياته السابقة ، بدرجة أهلته بعد ذلك ليقدم « الثلاثية » .. تلك الرواية الخالدة .

---

(١) لمزيد من التفصيل يراجع : تأملات فى عالم نجيب محفوظ : محمود أمين العالم ، ط . الهيئة المصرية ص ٤٩ ، ٥٢ .

(٢) بداية ونهاية ص ١٧٦ .

(٣) بداية ونهاية ص ١٨٤ .

## ٢ - صورة المرأة البرجوازية

الرواية عند نجيب محفوظ تصوير لقطاع من الحياة يريد من خلاله أن يقول شيئا ، أكثر مما يريد أن يقص أو يحكى . وصورة المرأة فى الرواية عنده تعبر عما يزخر به المجتمع من أنماط بشرية . وصورة « نوال » فى خان الخليلى ، « وبهية » فى بداية ونهاية تمثلان نموذج الفتاة البرجوازية ، فتاة الطبقة الوسطى التى كفلت لها الأسباب المادية والاجتماعية عوامل الاستمرار والبقاء. وهذا متعمد لإحداث نوع من ( المقارنة المقصودة ) بين نموذج توفرت له عوامل البقاء المادى والثبات العاطفى والاستقرار العائلى ، وبين نموذج لم تتوفر له هذه الأسباب ، ومن ثم سقط ضحية الأزمة بعد أن اكتوى بنارها .

وهنا نرصد ملاحظة هامة : **إن النماذج الإنسانية التى استحوذت على اهتمام نجيب فى رواياته من ابناء طبقته المتوسطة عامة ، وجناح البرجوازية الصغيرة بصفة خاصة . وكأن نجيب يؤمن بأن هذه الطبقة مقضى عليها لا محالة ، وأن الظروف السيئة التى تمر بها ، هى أزمة المخاض من أجل غد تسوده علاقات أكثر عدالة وحرية .**

ووعى الكاتب بأزمة البرجوازية جعله يصرع أبناءها فى الرواية بما يشبه الحتم الميكانيكى ، وهذا ما يفسر سقوط معظم الشخصيات الروائية فى إنتاجه ، وإن لم يكن ثمة ضرورة للربط الدائم بين سقوط طبقة وتردى أبنائها جميعا : رجالا ونساء .

نعود إلى نموذج آخر للمرأة فى روايات الواقعية النقدية تمثله « **نوال** » أهم شخصية نسائية فى رواية « **خان الخليلى** » ، لأن المؤلف كان مشغولا بالدرجة الأولى بضياع البطل وأزمته ، إذ عاش فى الحياة أربعين عاما بلا حب ، وفى الحكومة عشرين سنة بلا درجة . ولم يجد السلوى فى الدراسة الجامعية أو القراءة الذاتية أو تخفيف أحزان الأسرة ، أو فى الالتقاء بالناس أو الانعزال عنهم ، حتى الحب عجز عن أن يقوم بتجربة ناجحة فيه .

والمؤلف يقدم نوال على أنها فتاة فى السادسة عشرة « متوسطة القامة معتدلة القوام رشيقة اللفتات على أن وجهها أجمل ما فيها » . وقد تقدمت فى دراستها الثانوية . ولكن « ليس العلم ما تنشد ولا المدرسة بالمأوى الذى يهفو إليه فؤادها ،

وأحلامها لا تفارق البيت ، ولا تزال تعد أمها أستاذتها الأولى ، تتلقى عنها فنون الحياة المنزلية من طهى وحياكة وتطريز . وما رأت فى العلم يوما إلا زينة تحلى بها أنوثتها وحلية تغلى من مهرها . فتركزت حياتها فى هدف واحد : القلب أو البيت أو الزواج »[١] .

ولم تحاول « نوال » على الرغم من ظروفها المنعمة أن تستفيد من العلم ، وظلت تدور فى إطار الصورة التقليدية للمرأة ، لذلك أحبت الرجل وهو أمل مجهول وعاطفة غامضة ، وهذا ما جعل أحمد راشد المؤمن بالمبادئ الاشتراكية يصدم حين يلقاها ، وينصحها قائلا : « .. أحبّى العلم كما تحبين الحياة ، فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان . وينبغى أن يتغذى به عقلك ويتمثله كما يتغذى جسمك بالطعام ويتمثله . أين الشوق إلى أسرار الوجود ! .. أين اللهفة على المعرفة ؟ .. لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة عن قلب الرجل فى طريق العرفان والمجهول »[٢] .

ولذلك نفرت من أحمد راشد ونفر منها ، بعد أن فشل فى أن يصوغها على المثال الذى يتلائم مع مثله الاشتراكية . ثم التقت بأحمد عاكف وتحركت حتى تحركه وتجذبه ، ولكن تردده جعل أخاه رشدى الذى تغذى بمستقبله وشبابه يتغذى أيضا بحبه ، فاختطف نوال منه . لقد كان جريئا لدرجة أحست معها بأنه لو كان « جميع الشبان فى مثل عناده مابقيت فتاة واحدة بغير زواج » . وكانت قصة حب سريعة ملتهبة . ولكن الجدير بالملاحظة أن المؤلف جعل المقابر والصحراء ( خلفية دائمة ) لها ، تبرز حين كان رشدى يحدثها عن حبه وهى فى طريق المدرسة . وهذه الخلفية - المقابر والصحراء - رمز للنهاية القاتمة وهى موت رشدى وضياع نوال بفقده .

وهذا كله تعبير عن أثر الحرب خاصة وظروف المجتمع عامة ، تلك الظروف التى ضيعت آمال أحمد عاكف وجعلته يحس بالغربة فى العمل والبيت وبين الناس ، وعجز حتى عن إسعاد نفسه بالحب . كذلك جعلت من « عليات الفائرة » معشوقة للأزواج . فقد كان زواجها من عباس شفة زواجا صوريا ، إنه زواج مهنة وارتزاق . ومكنت سليمان عتة الموظف العجوز الدميم من أن يتزوج فتاه جميلة صغيرة اشتراها بالمال هى كريمة العطار ، وهذا ما جعل أحمد راشد يصرخ « انظر إلى المال كيف

---

( ١ ) خان الخليلى : نجيب محفوظ ط . مكتبة مصر ص ١٤٣ .

( ٢ ) خان الخليلى .. ص ١٤٤ .

يستذل الحسن ؟ ! لا يمكن أن تقترف هذه الجريمة وأمثالها فى ظل الاشتراكية »[١] .

والمعلم « نونو » الخطاط - زوج لأربع ، وأب لقافلة من الأطفال - عبثى رافض وشعاره الدائم « ملعون أبو الدنيا » ، ونظرته إلى المرأة ليست أقل عبثا من نظرته إلى الحياة « المرأة فى الأصل عجينة طرية ، وعليك أن تشكلها كما تشاء ، واعلم أنها حيوان ناقص العقل والدين ، فكملها بأمرين : بالسياسة والعصا »[٢] .

وكان الواقع بصفة عامة كما رآه أحمد راشد « شعب من الشحاذين وحفنة من أصحاب الملايين ، وأن هذا الشعب يعيش تحت ضغط المستوى الأدنى للإنسانية فلا يمكن أن يطالب بشىء ، ولكن خليق بكل إنسان جدير بشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك الضغط ، وقديما حارب الرق الأحرار لا العبيد ! »[٣] .

**هكذا يتحول الفن عند نجيب إلى أسلوب فكر مناضل** ، وعلى هذا ننظر للعمل الفنى على أنه **نموذج تشكيلى للعلاقات بين الإنسان والعالم** ، « **نموذج** » متغير فى كل حقبة من حقب التاريخ تبعا للقدرات التى يكتسبها الإنسان على الطبيعة وعلى المجتمع ذاته ، « وعلى هذا أصبحت قيمة العمل الأدبى فى ذاته كموضوع ليس موجها لخدمة عمل فردى ، بل ليقدم فى كل حقبة نموذجا، يعبر عن قدرتنا على خلق العالم أو تغييره ، وعن اطمئناننا إلى هذه القدرة »[٤] .

وإذا كان رشدى قضى نحبه يائسا من الشفاء يأسه من الحبيبة ، بعد أن منعت نوال أسرتها من زيارته - فإنها لم تكن راضية عن ذلك . بهذا تكمل الصورة التقليدية للفتاة التى تتخذ العلم زينه وتسير حسب إرادة والديها، برغم أنها أحست بالتعاسة والحيرة الممزقة « كيف لا أعوده ، كيف أتجنبه ، هل يقوم خوف الإنسان على نفسه عذرا معقولا لهجر أصدقائه فى أوقات محنتهم ؟ ما جدوى الصداقة والمروءة فى هذه الدنيا ؟ » .[٥]

وإذا كان حزن نوال على موت رشدى وفقد سعادتها ، فإن حزنها يحمل معنى أعمق من حيث الدلالة : إنه بكاء على الآمال المضيعة التى فقدها البشر بسبب

---

( ١ ) خان الخليلى ص ١٠٧ .

( ٢ ) خان الخليلى ص ٤٩ .

( ٣ ) خان الخليلى ص ٨٩ .

( ٤ ) ماركسية القرن العشرين : روجيه جارودى ترجمة نزيه الحكيم ص ٢٤٣ .

( ٥ ) خان الخليلى ص ٢٥٦ .

الضغوط التى تعرضوا لها أثناء الحرب العالمية الثانية .

« وبهية » فى بداية ونهاية - تمثل نفس النموذج البشرى بأبعاده الاجتماعية وأطره الفنية ، فكلا النموذجين لا يتعمقه المؤلف ولا ينمى شخصيته ، لأنه ليس مهتما بالنماذج السوية ، وانما هو مهتم بالنماذج المأزومة والظروف السيئة . وكان العلم حلية عند هذه البرجوازية الصغيرة كما كان عند نوال ، لذلك بقيت فى البيت بعد الابتدائية تنتظر رجلها ، فهى لا تساير التطور الحضارى إلا فى ملابسها التى كشفت لحسنين عن مواهبها الجسدية .

وتدور بهية فى نفس الإطار التقليدى المحافظ الذى يمثل شوق المرأة إلى البيت والرجل الزوج ، لذلك قال عنها حسنين إنها « تريد أن تتزوجنى لا أن تحبنى ، هذا سر برودها وتحفظها »[1] .

وكان هذا النموذج الملائم لشخصية حسين المشتاق إلى الاستقرار والاطمئنان .

وخلاصة القول أن صورة المرأة البرجوازية السوية فى هذه الروايات مسطحة لا عمق فيها ، لأن المؤلف جعل ( شاغله ) الأول الشخصيات المأزومة الفقيرة ، التى تمثل أدنى مستوى اقتصادى للبرجوازية . وتعد صورة نوال وبهية مثالين لنموذج اجتماعى رصده للمؤلف تعبيرا عن أثر الفوارق الطبقية ، وقد كان هذا النموذج - للمرأة البرجوازية - فى الحياة بعيدا عن الأزمة ، وفى الفن بعيدا عن العمق .

## ٣ - صورة الأرستقراطية

بهذا النموذج الثالث يكاد يصبح نجيب محفوظ باحثا اجتماعيا أحصى أهم نماذج الحياة الاجتماعية ، فهناك المرأة الفقيرة التى تكون شريحة دنيا فى الطبقة الشعبية ، ثم هناك امرأة الطبقة الوسطى التى تعيش فى مرحلة وسطى بين الفقر والغنى ، وأخيرا الارستقراطية « بنت الذوات » التى تمثل الاقطاعيين والرأسماليين الذين جعلوا « الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلادنا وراثية »[2] .

وهذا التنوع الطبقى لنماذج المرأة فى المجتمع انعكس فنيا فى الرواية :

( ١ ) بداية ونهاية ص ٢٩٨ .

( ٢ ) بداية ونهاية ص ١٩٩ .

فصارت الفقيرة المأزومة شخصية نامية متفاعلة تستقطب الحدث الرئيسى للرواية ، وتستأثر محنتها بعناية المؤلف واهتمامه . وصورة البرجوازية المحافظة على التقاليد المتماسكة اجتماعيا صارت شخصية مسطحة، يعرض لها المؤلف بسرعة وخفة ، وإن استأثرت بدور البطولة فإن المؤلف لا يقدمها من مسرح الرواية ، وإنما من خلال انعكاس صورتها على الآخرين ورأيهم فيها - كما حدث مع « نوال » بطلة خان الخليلى .

وصورة الأرستقراطية المتعالية - التى ترفض هى وأسرتها أن تمد يدها للارتباط بأبناء الطبقة الوسطى مهما كان وضعهم الثقافى ومستواهم التعليمى - لذلك فصورتها ( باهتة ) تبدو كالخيال يطالعنا اسمه دون حقيقته . إن انعزال هذه الطبقة عن التعامل مع المجتمع جعل الفنان لا يتعمق صورتها ، إذ أن هذا النموذج يعيش فى الوطن كأنه ليس منه ، لقد كانت الواحدة منهن ترتدى من الحلى النفيسة ما يكفى للانفاق على طلبة الجامعة جميعا« ولكن من المؤسف حقًا أن كل امرأة يحوم حولها رجل أو أكثر ، وأكثرهن يتكلمن الفرنسية بطلاقة وهن المسلمات الظوالم ، كأن الفرنسية لغة الدار الرسمية »[1] .

**إن حركة المرأة فى الرواية عند نجيب انعكاس لحركتها فى الحياة ، لذلك يبدو الأدب عنده وثيق الصلة بالواقع الذى يصوره ويعبر عن حركته ، وتعد صورة تحية حمديس وكريمة أحمد يسرى غير المسماة - دليل عدم العناية والأهمية بالنسبة لأحداث الرواية - ممثلتين لهذا النموذج .**

أما عن تحية حمديس فقد قدمها المؤلف فى الرواية بالدرجة الأولى مقابلًا لصورة إحسان شحاته ، لنرى كيف أثرت الظروف المادية على تكوين المرأة وتحديد مكانتها فى المجتمع ، تحية هذه فتاة متعلمة مثقفة ولكن علمها ليس سلاحًا للعمل ، لقد أدخلتها الأسرة « كلية بنات الأشراف » حتى لا تعمل بعد أن تحصل على شهادة مثل بقية الناس ، وهى مثقفة متحررة تناقش محجوب عبد الدايم فى الأمور العامة ، وتوافق على أن تذهب معه فى رحلة إلى آثار الهرم ، وحين حاول محجوب أن يقبلها رفضت ، هل هذا لتفتح وتحرر وحصانة أم ازدراءً لمحجوب الفقير ؟ فيما يبدو أن الحواجز الطبقية هى التى جعلت تحية تترفع على محجوب وتراه مجنونا . لذلك بعد أن

---

( ١ ) القاهرة الجديدة ص ٩٢ .

سارت وحدها بسيارتها « أتبعها عينيه حتى هبطت تحت مستوى البصر ، وغابت عن ناظرَيْه تاركة إياه وحيدًا عند سفح الهرم .. »[١] .

إن عبارة « سفح الهرم » لا يمكن أن نأخذها على ظاهرها ، وانما هى تعبير مجازى يُراد به أن محجوب فى أدنى مستوى اجتماعى بينما هى فى القمة العالية ، وهذا ما جعل محجوب يحس بالمرارة ويضحك من نفسه وينظر إلى الهرم طويلا ، ثم يتمتم ساخرا : « إن أربعين قرنا تنظر إلى مأساتى من فوق هذا الهرم » . وما لبث أن تملكه الغضب « فود لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الهرم الهائلة »[٢] .

الفوارق الطبقية إذن وقفت دون لقاء محجوب بتحية التى « خسرها وخسر أباها إلى الأبد » . لقد كان الاثنان – الرجل والمرأة – على إدراك واع بحقيقة وجودهما الطبقى فى المجتمع ، لذلك تعالت تحية بينما أحس محجوب بالمرارة والغضب .

وهنا تبرز ( ملاحظة عامة ) لابد من الإشارة إليها وهى :

**إن أبطال نجيب محفوظ بعد فشلهم فى الحب – باعتباره تجسيدا لكثير مما يبتغون من آمال وسعادة – تمتلكهم رغبة عارمة فى التحطيم والهدم . وإذا كان محجوب يريد أن يقذف القاهرة بحجارة الهرم ، فإن أحمد عاكف بعد فشله فى حب نوال « استسلم لأمانى شيطانية مرعبة . تمنى فى صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحمم ، فتدك مبانيها وتهلك بنيها ، فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار »[٣] .**

**ونفس الإحساس تملك عباس الحلو ، فبعد أن فقد حميدة « انفجرت نفسه غضبا وأفاده الغضب من حيث لا يدرى ، فاستنقذه من ذاك الحزن الصامت الثقيل ، وعلله بالانتقام يوما ، ولو على سبيل البصق والازدراء »[٤] .**

**وقريب من هذا ما أحسه حسنين بالخيبة بعد أن رفض أحمد يسرى خطبته لكريمته ، ولذلك قال « إنى أشعر بمرض من نوع جديد ، أين الدواء ؟ أين الخطأ ؟** أين العلاج ؟ » . وهذا المرض الجديد جعله يرى أن « الدور الذى يلعبه إبليس فى هذه الدنيا أخطر من أدوار الملائكة مجتمعين ، فلماذا لا يرونه كذلك ؟ »[٥] .

ولكن الملاحظ أن ثورة هؤلاء الأبطال كانت مجرد حنق فردى وغضب ذاتى ،

---

( ١ ) القاهرة الجديدة ص ٧٧ .
( ٢ ) القاهرة الجديدة ص ٧٧ .
( ٣ ) خان الخليلى ص ١٠٢ .
( ٤ ) زقاق المدق ص ٢٥٧ .
( ٥ ) بداية ونهاية ص ٣٥٠ ، ٣٥١ .

لذلك لم يكن لسخطهم صدى أو لغضبهم تأثير .

وأما كريمة أحمد بك يسرى فى بداية ونهاية ، فالمؤلف لا يسميها ، وإنما يسمى والدها ولا يتعمق فى وصفها ، وحسنين حين رآها لم ير فيها ما يراه الحبيب فى محبوبته ، وإنما ما يراه الطفل فى لعبة جميلة والمحروم فى وجبة شهية ، إذ رآها « ذات قامة نحيلة وصدر ناهد وبشرة نقية ، وقد أعجله النظر إلى ساقيها المدملجتين اللتين تتناوبان الارتفاع والانخفاض ، فلم يكد يتبين وجهها ، واختفت وراء جناح الفيلا الأيمن قبل أن يستدرك ما فاته منها »[1] . لقد حركت هذه الفتاة كل التطلعات الكامنة فى أعماقه . لذلك لم يلبث أن صاح محدثا نفسه « ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة » . وكان حسنين واعيا برغبته تجاهها ، إذ ليس « ركوب هذه الفتاة بعمل جنسى ، ولكنه غزو كامل وفتح مظفر »[2] .

لم يكن هناك حب يدفعه أو إعجاب يحدوه إذ لم تكن فتاة بقدر ما كانت طبقة وحياة جديدة ، يتطلع إليها حسنين بنهم وشراهة ، لذلك حين رفض طلبه لم يشعر بأنه عاشق خائب ، بل بأنه رجل خائب وهذا أفظع .

فهذا النموذج إذن ليس شخصية فى رواية بقدر ما هو رمز لطبقة ، ولذلك لم تسم هذه الفتاة ، ولم تنطق بكلمة ذات دلالة .. فى الرواية كلها .

## ٤ - صورة الأم

على نفس القدر من الجلال الذى تحتله الأم فى واقع الحياة ، يأتى التصوير المعبر الذى يقدمه نجيب عنها فى هذه الروايات الأربع ، ويكاد يكون هو الوحيد من بين روائيينا الذى وقف كثيرا عند صورتها . ونلمس البداية الساذجة لتقديم هذا النموذج شخصية هامشية أو ثانوية فى « خان الخليلى » ، حيث الأم تعيش فى كنف من يحميها ويعولها زوجا أو ابنا ، ومن ثم لم تتعرض لأزمات تنم عن معدنها،وتكشف عن مدى صلابتها وتعكس من الناحية الفنية بالتالى نمو شخصيتها . وقد اقتصر دور الأم -

---

( ١ ) بداية ونهاية ص ٢٤٤ .
( ٢ ) بداية ونهاية ص ٢٨٥ .

الذى سينمو فى الرواية عنده بتطور فنه - على رعاية الأسرة والقيام بالخدمات المنزلية والمحافظة على تقاليد العائلة المصرية ، التى تهتم فى رمضان والمواسم الدينية بشراء المأكولات والحلوى والملابس . والحوار التالى بين أحمد عاكف وأمه يصور جزءا من ذلك « - أف لعيد بغير كعك ،أنستقبل العيد بغير كعك وأنت رجلنا ؟ ؟ !

- الكعك فرحة الأطفال .

- والرجال والنساء ، والعيد عيد الناس جميعا ، ألم تر إلى أبيك كيف جهز نفسه بعباءة جديدة يصلى بها صلاة العيد ؟ . وكيف ابتعت بدلة وحذاء ، مباركة عليك باسم الرحمن ؟ أما سرورى أنا بالعيد ، ففى العجن والنقش ورش السكر والحشو بالعجمية »[١] .

وتقدم « أم نوال » فى نفس الرواية وجها آخر من التقاليد التى تعكس دور الأم المنزلى ، وأثرها فى حياة ابنتها ، إذ ترى أن النحافة ورقة الجسم لا تحبب الرجال فى الفتاة « ولذلك أخذت تعالج نحافة ابنتها بعقاقير السمن ، لاعتقادها بأن السمن يكسب البشرة إشراقا ».ومع أن نوال مضت تسير بنجاح فى دراستها الثانوية ، لكن الأم لم تر فى العلم إلا حلية وزينة تغلى من المهر فى سوق الزواج . وأخذت الأم تعدها لأن تكون أهلا للزوج ، لذا فإن أمها « تعد أستاذتها الأولى تتلقى عنها فنون الحياة المنزلية من طهى وحياكة وتطريز ، ومارأت فى العلم يوما إلا زينة تحلى بها أنوثتها ، وحلية تغلى من مهرها »[٢] .

وإذا كان الرخاء النسبى لم يُؤزم هذه الصورة التقليدية للأم - التى مازال الواقع المصرى يفرزها إلى الآن - فإن الأزمة الاقتصادية الطاحنة فى « بداية ونهاية » تقدم لها صورة قوية تذكرنا بصورة الأم «توتيشيرى فى كفاح طيبة»، كما يذكرنا الدور الكبير الذى تقوم به من أجل تماسك الأسرة واستمرارها بصورة « الجازية » فى الملاحم الشعبية المصرية ، حيث نجد الأم عصب الأسرة وسر تماسكها ، ورمزًا لاستمرارها بل لاستمرار الأمة بأسرها . وهى بذلك تمثل النموذج السوى المستمر فى الرواية الواقعية على الرغم من المحن التى تصادفها . لقد مات الأب الفقير وترك لجسمها النحيل تركة ثقيلة : ابن ناشز شاذ ( حسن ) - صبيان

( ١ ) خان الخليلى : ص ١١٧ .
( ٢ ) خان الخليلى ص ١٤٣ .

فى التعليم الثانوى (حسين وحسنين)- فتاة دميمة (نفيسة)، فوهبت الأسرة حياتها ، ومضت بحسن سياستها تؤمن المستقبل لأبنائها . وأمام الفقر لم يكن مفر من بيع جزء من الأثاث وتغيير السكن ، وطلب الواسطة من الكبراء حتى يتم صرف المعاش الضئيل ، ثم شجعت نفيسة على أن تمتهن الخياطة ، وأشارت على حسين بأن يتوظف بعد الثانوية حتى يواصل أخوه حسنين دراسته ، وتستمر مسيرة الأسرة بفضل رعايتها وعنايتها .

وعلى هذا فقد كانت الأم عصب الأسرة وفى سبيلها انهدت حيويتها ، وهرمت فى عامين كما لم تهرم خلال نصف قرن من الزمان ، وهزلت حتى استحالت جلدا وعظاما .. « يالها من امرأة عظيمة شاء الله أن يبتلى أسرتنا بمصيبة قاسية ، ولكن سبق لطفه فقدر أن تكون هذه المرأة أمنا .. يا لها من معجزة تحير العقول »[1] .

وحسين أكثر أبناء الأسرة إيمانا وأثبتهم قلبا واتزانا يقارن بينها وبين شيئين :

**الأول** : أن هذه الأم فى كفاحها البطولى من أجل الأسرة تبدو نموذجا وحدها بين النساء ، أو هى « كألمانيا بين الدول قادرة على الاستفادة من كل شىء ولو كان زبالة »[2] .

**الثانى** : أنها رغم الأزمات تبدو صلبة متماسكة ، لذا يشبهها بالأرض الصابرة الخيرة - أرض مصر « كهذه الأرض الخضراء صبرا وجودا ، والدهر يحرثها بسنانه »[3] .

وإذا كان حسين فى ضياعه يعد نفسه أمة مظلومة بأسرها - لا فردا بعينه ، فإن صورة الأم هنا أيضا ترقى إلى أن تكون ( رمزا ) للعناصر الأصيلة المستمرة فى شخصية مصر ، لا يطمسها بطش مستعمر ولا ظلم حاكم رجعى ، وإنما يبرز منها رغم الأزمة ما يولد المقاومة ويغرى بنوع من السعادة . لذلك تصبح الأسرة المضيعة رمزا للضياع الكلى للوطن ، فليس غريبا لهذا أن يهتف حسين « سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار »[4] .

وإذا كانت صورة الأم هنا أكثر وضوحا من رواية خان الخليلى ، فهى خطوة إلى صورة أكثر كمالا ، هى صورة الأم فى الثلاثية - كما سيأتى .

( ١ ) بداية ونهاية ص ١٩٨ .

( ٢ ) بداية ونهاية ص ٢٠٢ .

( ٣ ) بداية ونهاية ص ١٩٩ .

( ٤ ) بداية ونهاية ص ١٩٩ .

# ملامح الصورة بين الرواية الرومانسية والواقعية

نستطيع أن نحدد السمات العامة لصورة المرأة عند أدباء الرومانسية الجدد ، وعند الأدباء الواقعيين من خلال ( موقفهم الفكرى ) من قضية المرأة فى المجتمع . يبرر هذه المقارنة أن أصحاب التيارين كانا معاصرين لفترة زمنية واحدة ، كما أن النموذج الذى يركز عليه الأدباء فى المدرستين نموذج واحد ، هو المرأة - البرجوازية الصغيرة .

وإذا كان الرومانسيون يصدرون فى رؤيتهم للواقع والفن عن نظرة جزئية المنهج سلفية الإدراك ، فمن المتوقع أن يكون تصورهم لدور المرأة فى الحياة هو نفس الدور التقليدى الذى يحصرها فى إطار الأنثى ، لا كجنس مقابل ، وإنما كنوع أدنى إدراكا للمسئولية وناقصة عقل ودين ، لذلك نراها عند عبد الحليم عبد الله « سلعة معروضة افتش فى سوقها عما يرضينى . أما الرجل فما كان سلعة قط »[1] .. وفى شمس الخريف يجعل المرأة غير مؤهلة لتحمل المسئولية حتى أثناء سقوطها «فالذنب ليس ذنبها، ولكنه ذنب الشيطان الذى أغواها »[2] . والسحار نجده يصور تعليم الفتاة على أنه سبيل إلى الانحراف والخروج على الآداب[3] . والسباعى يرى فى بين الأطلال « أن المرأة إذا أحبت فهى تفضل مسح حذاء زوجها على رئاسة الوزارة »[4] .

انطلاقا من هذا التحديد المكثف للدور « الأنثوى » للمرأة تصبح قضية الحب هى الشاغل الوحيد للمرأة فى الرواية عندهم ، كل آمالها أن تظفر بالحبيب ، فإن فقدته لقصور وسلبية منه أو منها ، بقيت العمر بعده تبكيه ، أو انتحرت حزنا عليه . ليس هناك لصورة المرأة فى الرواية دور آخر ، ومن ثم كانت الشخصية مقطوعة الأواصر فى الرواية بكل ما يربطها بالواقع الذى تتحرك فيه ، وامتازت بالسلبية المطلقة مما جعل شخصيتها مسطحة ذات طبيعة جامدة .

---

( ١ ) لقيطة ص ٢٤٢ .

( ٢ ) شمس الخريف ص ٢٠٦ .

( ٣ ) راجع ما كتب عنه فى هذا الكتاب .

( ٤ ) بين الأطلال ص ٩٩ .

وقد أدى هذا إلى أن الشكل العام للرواية – ذات الشخصيات المسطحة التى تعد الأداة الضرورية لنوع واحد من رؤية الحياة – مبنى على المصادفة غير المبررة . وأهم نقد يمكن أن يوجه إلى هذه الصورة المريضة بحب الحب لفرد واحد فى الوجود هو ما ذهب إليه فنسنت من أن « **هؤلاء المتطرفين من بطلات الحب وأبطاله الذين لا ينشغلون إلا به ولا يهدفون إلا إليه ، والذين يستلهمون من الحب كل أعمالهم ، والذين يقضون كل وقتهم فى التنهدات وفى الجرى وراء المغامرات ، هؤلاء ليسوا سوى أمثلة تعيسة من أمثلة الإنسانية . إن المرء لم يخلق ولم يوجد فى هذه الدنيا للحب ، ولكنه خلق ليعمل وليؤدى مهمة شاقة يفرضها عليه الوجود فى كل يوم . هناك شىء أعظم بكثير من الحب وأنبل منه بكثير ، ذلك هو الواجب . وغالبًا ما يكون الواجب عدوًا للحب** . إن هذه الصورة المريضة والأوصاف السقيمة للعواطف التى نجدها فى الرواية ، ليست شيئًا آخر سوى مصدر من مصادر الانحلال ... »[1] .

هذا بينما نجد الروائيين الواقعيين يصدرون عن رؤية أكثر إدراكًا للواقع ، وأشد وعيًا بالعوامل المؤثرة فيه ، ومن ثم كان تصورهم للمرأة فى الواقع والفن أكثر تقدمية ، إنها عندهم ( إنسان متفاعل ) ذو إرادة حرة وعواطف يجب أن تحترْم ، لذلك كانت الصورة ذات طبيعة ديناميكية متحركة ، وهى فى حركتها مدركة لجميع العلاقات الاجتماعية التى تتحرك من حولها ، وحين تتأزم تدرك بوعى الأسباب المؤدية للأزمة ، إنها لا تحارب مجهولاً ولا تتحرك فى فراغ ، وتصرفاتها مبررة أو قابلة للتبرير ، حيث تتصرف متسقة مع طبيعة الشخصية وظروفها ، فأصبحت الصورة ( نامية ) ، نتيجة لوعى الأديب بالظروف الاجتماعية المختلفة التى تحرك المرأة فى الواقع ، ومن ثم كان انعكاسها على الفن صادقًا .

وعلى هذا فالمضمون الفكرى للرواية والصورة عند الواقعيين أعظم ، لأنهما يصدران عن إدراك واع بجميع العوامل المؤثرة فى الواقع وفى الفن . إن انعكاس الصورة فى الفن ليس انعكاسا سلبيا ، وإنما هو إنعكاس ايجابى يبرز حقيقة ما ، بها يعيد الإنسان إدراكه للوجود ورؤيته للواقع ، لذلك يذهب نقاد الأدب الواقعيين إلى

---

( ١ ) نظرية الأنواع الأدبية : فنسنت – ترجمة حسن عون . المجلد الثانى ص ١٠٨ .

أنه « لا يوجد شيء يطلق عليه عمل فني ، في حين يخلو من أي مضمون أيديولوجي »[1] .

شيء آخر نريد أن نوضحه عند أدباء المدرستين هو الأسلوب اللغوي ، لا من حيث العامية والفصحى – وإنما من حيث قدرته على الوفاء بالتعبير الصادق عن الموقف والشخصية . وسوف نختار مشهدين من مواقف الحب في روايتين تمثلان الاتجاهين ، وصدرا في عام واحد ( ١٩٤٩ ) ، كما أن لمؤلف كل منهما محاولات سابقة تدل على تمكنه ونضجه في كتابة الرواية .

في « بعد الغروب » نجد هذا المشهد بين أميرة وعبد العزيز بطلي الرواية :
« وما مضت ساعة من الزمن حتى كنا في إحدى الحدائق ، حيث انتحينا هناك ناحية نتمتع بالهدوء ، وجلسنا متجاورين على كرسي يظلله عريش من الخشب تحنو عليه الأغصان ، وكانت الفتنة إلى جواري لا يفصلها عني إلا بعد قليل . فتنة رأيتها همَّ قلبي وكيان وجودي ، تفوح من شعرها الحالك رائحة عطرها الشذي الخفيف الذي نفذ إلى خياشيمي ، فأعاد إلى ذاكرتي كل موقف من مواقفنا الماضية ، ونظرت أميرة إلى الساعة في معصمها ثم نظرت إلي بطرف فاتر كأن فيه بقية سكر ، وقالت : كان يجب أن أكون الآن في عيادة الطبيب لو أن الأمور سارت وفق ما دبرته . فقلت : لا تدبير مع المقادير يا آنسة . وما كان يجب أن تكوني هناك ولكن يجب أن تكوني هنا . ثم أخذت أنفاسي طويلا واتجهت إليها بكل ما في ، وأردفت أقول :
ماذا تتوقعين أن أقول لك ؟ هل تستطيعين أن تخمني موضوع الحديث ؟ .. إخاله لا يخفى على ذكائك .

فأجابتني بصوت هادئ نافذ النبرة بعد أن صبت على مغناطيس عينيها : وهل تظن موضوع حديثنا من الخفاء بحيث يحتاج إلى تفكير ؟ لن أكون مبالغة إذا قلت : إنه حديث معاد .. معاد حقيقة لكنه غير ممل ، خضنا فيه بالعيون والجوارح ، وإن لم تخض فيه الألسنة إلا مرة واحدة . ولكن ... آه .

ثم حولت بصرها وأطرقت قليلا ، ورأيت على ملامحها مسحة من الخوف ، فأمسكت كتفها قائلا لها : أميرة ... لا تغضبي إذا قلت لك : إن العام الذي قضيت

---

( ١ ) الأدب بين المادية والمثالية : بايخانوف . ترجمة حامد حداي ص ٣ .

بعض أيامه على قرب منك ، كنت فيه أشبه برجل يعيش فى قصر مسحور تملؤه المفاجآت والألغاز ، فقلبه عرضة فى كل يوم إلى هزة عنيفة . أريد أن أعرف سببا حملك على أن تجشمى قلبك السير فى طريق دوار ، والسبيل أمامه ممتدة واضحة ، ثقى بأنى غير خادع ولا كاذب حين أقول : إنك ملكتِ قلبا بكرا ، لمسته فيما مضى أنامل حب لا يزيد على حب الطفل للعبة ، أما اليوم فقد عرفت الحب وأدركت لذة الشقاء فيه ، وعرفت الدمعة ، وعرفت سر امتزاج الأرواح ، أنت ضرورة لحياتى فلا أرى الوجود إلا بك ، فإذا كان موقفك منى غير موقفى منك ، فثقى أن وجه حياتى سيتبدّل .

فقالت : أنت تتعجل الحوادث . وهذا مما لا يوافق طبعى ، أتريد أن تضع للغيب تصميما كما يفعل المهندسون قبل بناء قنطرة أو بيت ، وقد قلت أن لا تدبير مع المقادير ؟ ! لا يزعجك يا صديقى أن أصارحك بأننى على الرغم من السعادة التى أحسستها بعد حبك ، أرانى فى حيرة من أمرى ، ولا أنكر أننى كنت أحيد عن طريقك عامدة ألا أحب ، وقد ساعدتنى طبيعة قلبى على ما أردت طول هذه المدة .... »[1] .

بينما يدور الحديث فى « بعد الغروب » على هذا النحو نجد موقفا عاطفيا مماثلا بين بهية وحسنين فى « بداية ونهاية » ، حيث يقول لها حسنين :

- يخيل إلى فى بعض الأحيان أنه لا قلب لك !

فتورد وجهها وخفضت عينيها فى حياء ثم رفعتهما قائلة فى خشونة :

- مادليل القلب عندك ؟

فقال فى حماس : تصرحى لى بأنك تحبيننى ، ... وأن ..

- وأن ... ؟

- وأن نتبادل قبلة حارة .

- فقالت بحدة : إذن حقا لا قلب لى .

- يا عجبا ، ألا تحبيننى يا بهية !!

- فلاذت بالصمت فى ارتباك وضيق .

- ألا تحبيننى ؟

---

( ١ ) بعد الغروب : محمد عبد الحليم عبد الله ص ١٧٩ .

فتنهدت قائلة : إذن لماذا تم ما تم ؟ !

فابتل صدره المحترق وهتف برجاء : أحب أن أسمعها بأذنى .

- لا تكلفنى مالا أطيق !

فتنهد بدوره فى شبه يأس ، ثم قال بلين : إذا أعياك الكلام فلن تعييك قبلة .

- يا خبر أسود .

- يا خبر وردى كالشهد ! من غير هذه القبلة أموت كمدا !

- إذ فليرحمك الله !

- لا تطيقينها ؟ ! لن تكلفك شيئا ، ابقى كما أنت ، ثم أتقدم خطوة وأضع شفتى على شفتيك ، فتكون الحياة التى ما بعدها حياة .

- أو الفراق الذى ليس بعده تلاق !

- بهية !

- أفندم !

- أنت لا تعنين ما تقولين .

- أعنى ما أقول تماما .

- ولكنها قبلة وليست جريمة !

- جريمة فى نظرى .

- ما سمعت هذا قبل الآن .

- ففكرت قليلا ثم تمتمت : ولكنى سمعته كثيرا .

- أين ؟

فعاودها التفكير وترددت مليا ، ثم قالت بصراحة وسذاجة :

- ألم تقرأ ما تنشره الصباح عن فتيات مهجورات لاستهتارهن ؟ ألا تسمع الراديو ؟

ففغر فاه وندت عنه ضحكة ثم صاح : من يقول إن القبلة استهتار ؟ ألم تقرئى ما قال المنفلوطى فى القبلة وهو الشيخ المعمم ؟ إنك تحرمين على نفسك ما أحل الحب الطاهر لنا . الصباح ؟ الراديو ؟ . كلام فارغ ! .

فرمقته بريبة وحذر وقالت : لا تضحك منى . هو الحق ، قالت لى أمى مرة « إن الفتاة التى تتشبه بالعشاق كما يظهرون فى السينما فتاة ساقطة خائبة الأمل » .

بنت الكلب ! . أهى التى قالت لك ؟ هذه القصيرة الماكرة . أفسدتها على

وأفسدت حياتنا . إن الغيظ يقتلنى . ماذا أفدت من الخطبة التى تجرعت بسببها تقريعا ولوما مرا ؟ ! . فتاتى عنيدة مجنونة . السبب أمها بنت الكلب « حمالة الحطب »[1] .

**هذا الموقفان المتشابهان - موضوعيا - نقلناهما كاملين ، حتى تتضح أمامنا طبيعة ، اللغة : فنيا وسماتها عند الكاتبين فى السرد والحوار ،** فالكاتب الرومانسى الأول وجد أنه حتم عليه وهو يكتب رواية أن يثبت ( مقدرة لغوية ) على صنع التراكيب الجزلة والعبارات الفصيحة . ولذلك وجدنا عنده الكثير من التركيبات اللغوية المقصودة : كرسى تحنو عليه الأغصان - تفوح من شعرها الحالك رائحة الشذى - طرف فاتر - لا تدبير مع المقادير - رأيت على ملامحها مسحة من الخوف - ملكت قلبا بكرا - تضع للغيب تصميما .

فهذه الأساليب الانشائية المتقعرة ترضى طبيعة المؤلف - لا الموقف الروائى ، الذى يتطلب الدقة التامة فى التعبير الفنى عنه . ونتيجة للدفقة الشعورية والانفعال اللذين شحن بهما الكاتب ، رأينا الأسلوب حتى فى حالة السرد يجنح نحو الخطابية والإنشاء الوعظى ، ويتخذ سمة التقرير مع العناية بالمحسنات البلاغية ، لذلك يبدو الحوار خطابة تحمل مواعظ وحكما أكثر مما يحمل معانى تعبر بصدق عن الموقف والشخصية ، وعلى هذا فإن القارئ لا يكاد يتبين حقيقة ( الاختلاف فى الدرجة ) بين المتحاورين ، أو بين أجزاء الرواية نفسها تبعا لتعقد المواقف . فاللغة المسيطرة على الكاتب واحدة من بداية الرواية حتى نهايتها كأن اللغة الانشائية غايته . وهذا العيب حذر منه جان بول سارتر حين ذهب إلى أن « الرواية لا يناسبها البتة المحسنات ، وليس ذلك لأن الحوار يجب أن يكون كالحوار فى الحياة ، بل لأن لها أسلوبيتها الخاصة ، إن الانتقال إلى الحوار يجب أن يترافق بنوع من خفوت الأنوار . إن البطل يناضل من أجل أن يعبر عن نفسه فى الظلمة ، وعباراته ليست البتة لوحات لروحه ، بل هى أفعال خرقاء تقول أكثر مما ينبغى وأقل مما ينبغى »[2] .

**لذلك يجب على الروائى إذا أراد أن تدب الحياة فى شخصياته ، أن يطلق لها الحرية حتى تتحدث عن نفسها ، لا أن يتحدث هو عنها -** كما يفعل عبد الحليم عبد الله هنا .

---

( ١ ) بداية ونهاية - نجيب محفوظ ص ١٠٨ .

( ٢ ) أدباء معاصرون : سارتر ، ترجمة جورج طرابيشى ص ٤٤١ .

فإذا ما انتقلنا إلى النص الثانى عند نجيب محفوظ بالرغم من كونه يدور بين شابين أصغر سنًا وعلمًا من السابقين ، فسنجد منطق الحوار أكثر ملاءمة مع طبيعة الموقف من ناحية ونفسية المتحاورين من ناحية أخرى . كذلك نجد الأسلوب يميل نحو التركيز والتحديد فى التعبير ، بل إن الحوار قد يكون بالكلمة الواحدة ومع ذلك فهو يعبر عن طبيعة الموقف ومنطق الشخصية . ليست هناك محاولة للانسياق وراء رصانة العبارة ، وإنما اتجاه للتعبير الدقيق المركز عن المعنى .

إن اللغة فى الحياة إشارية وظيفتها الإبانة عما فى النفس ، بينما هى فى الفن تعبيرية تنتقل خطوات أبعد لتعبر بالخيال والرمز والصورة عن المعنى .. فاللغة فى الحياة ميكانيكية عادية ، بينما هى فى الفن ديناميكية تركيبية ذات طبيعة خاصة .

**الفرق بين الكاتبين هو فرق فى فهم كل منهما لمعنى الرواية ووظيفة اللغة فنيًا .** إن الكاتب الأول شغلته اللغة كغاية فى حد ذاتها ، بينما هى عند الثانى وسيلة للتعبير عن المعنى ليس إلّا ، ولا شك أن المضمون الجيد لرواية بداية ونهاية ، هو الذى أكسب اللغة فيها هذه الدقة المركزة فى التعبير ، فالتجديد الذى أحرزته الرواية الواقعية فى فهم الأدب ومضمونه ، جدد بالتالى شكل الرواية وطبيعة الأسلوب فيها . وهذا ما يوضح العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون ، وعلى هذا فإن التفسير الاجتماعى والبحث عن مضمون تقدمى فى الرواية « لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية ، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية ، والنقد الأدبى ليس دراسة لعملية الصياغة فى صورتها الجامدة فحسب ، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبى ، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات ، وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعى ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبى مهمة واحدة متكاملة »[1] .

**على هذا فالحكم بجودة الرواية أو عدمه لا ينشأ من كونها رومانسية أو واقعية ، وإنما من حيث عمق الموضوع وصلة المضمون فيها بالحياة التى يعبر عنها ، وكلما اتضحت فى الرواية السمات العامة للواقع بجميع عناصرها ، اكتسبت عنصر الخلود وسمة الفن الأصيل ، كذلك فإن المسألة فى الفن ليست مسألة جديد أو قديم ، بل فى الوظيفة التى يؤديها فى تعميق الحياة وإثرائها**

( ١ ) فى الثقافة المصرية : عبد العظيم أنيس – محمود العالم ص ٥٠ .

بالتجربة ، وما يؤديه هذا الثراء فى فهم وتطوير الحياة البشرية بوجه عام ..
فى نهاية هذه المقارنة بين المدرستين نشير إلى أن الرواية الواقعية قد امتازت بسمة خاصة ، حققتها وهى تطبق نظرتها الشاملة لتجربة البشر الذين تصورهم ، حيث بدأت تهتم بقضايا ( السياسة ) ومشكلاتها ، باعتبارها من أهم العوامل التى عرضنا لها ، حيث يبرز الكاتب رأى بعض الشخصيات فى قضايا السياسة والفكر الأيديولوجى ، مما يؤدى إلى إثراء الرواية : فكريًا وفنيًا ، لهذا يذهب ستاندال (Standhal) إلى أن « السياسة فى عمل أدبى مثل مسدس مصوب ، وسط حفل موسيقى ، أحيانًا عالى الصوت وأخرى سوقى خشن ، وما زالت السياسة الشيء الذى لا يمكن رفضه لجذب انتباه إنسان »[1].

وعلى هذا فقد كان تصوير بعض قضايا السياسة أحد الزوايا ( الجديدة ) التى تجذب الانتباه فى الرواية الواقعية ، والتى امتازت بها على الرواية الرومانسية المعاصرة لها ، ويجب التأكيد عليها ، لا لأهميتها فى بيان موقف الكاتب الواضح من تجربته فحسب ، بل لقيمتها أيضًا فى إثراء الشكل الروائى .

( ١ ) Politics and Novel : Irving Howe, A. Hrison Press, New York, 1960, P. 15.

## الفصل الثالث

# صورة المرأة فى ثلاثية نجيب محفوظ وما بعدها

### مقدمة عن السمات العامة للثلاثية :

تتناول هذه الرواية فى شبه مسح اجتماعى وتاريخى مفصل حياة المجتمع المصرى من خلال قصة أسرة من الطبقة الوسطى فيما بين سنة ١٩١٤ - إلى ١٩٤٤ ، وإن كان هذا لا ينفى استيعابها الفترة التى استمرت بعد ذلك حتى قيام ثورة ١٩٥٢ . وهى من حيث التقاليد الاجتماعية والقيم الأخلاقية تصور فى أناة وصبر حياة تلك الأسرة المحافظة على السلطة الأبوية ، حيث كل شىء يخضع فى بيت أحمد عبد الجواد « خضوعًا أعمى لإرادة عليا ذات سيطرة لا حد لها هى بالسيطرة الدينية أشبه » ، حتى الحب نفسه يخضع لهذه السيطرة ، فهو - أى الأب - الذى خطب لياسين ، ورفض خطوبة فهمى لمريم ، وحين جاء ضابط لخطبة عائشة رفض فى صلف وكبرياء « لن تنتقل ابنتى إلى بيت رجل إلا إذا ثبت لدى أن دافعه الأول إلى الزواج منها ، هو رغبته فى مصاهرتى أنا .. أنا .. أنا »[1] .

وهى فى تقديمها لحياة هذه الأسرة تتناول كل ما يتعلق بأفرادها سموًا من التفكير فى الله والوطن حتى «الكالُو» فى إصبع القدم. كما توضح كيف تحرر الأبناء من سيطرة السلطة الأبوية بالتدريج ، وتربط ذلك بالسياسة العامة للوطن ، إذ « فى نفس الوقت الذى شغل فيه الوطن بحريته ، كان ياسين دائبًا بحزم وعزم على الاستئثار بحريته هو كذلك » ، ثم تزداد هذه الحرية فى الجيل الثالث - أحفاد أحمد عبد الجواد فعبد المنعم يتزوج وهو طالب ، وأحمد يتزوج من سوسن حماد دون موافقة الأم .

كذلك تتبع مراحل تطور علاقة المرأة بالرجل ، وكيف كانت أمينة فى البداية لا تتحرك حتى للكلام إلا بإذن زوجها ، وبعد وفاة فهمى سمح لها بزيارة المساجد والأولياء ، وبعد زواج البنات سمح لها بزيارتهن . وقد حدث ذلك نتيجة لتطور

---

( ١ ) بين القصرين : نجيب محفوظ ، ط . مكتبة مصر ص ١٨٠ .

التاريخ والفكر الاجتماعى . كما نجد الكاتب يربط الأحداث الاجتماعية بالسياسة ، فخديجة حين تستقل بمطبخها تقول لها عائشة : « أنت سيدة مستقلة ، عقبى لمصر »[١] . وخطبة حسن سليم لعايدة تصبح « خطبة من جانب واحد كتصريح ٢٨ فبراير »[٢] .

والثلاثية تمثل ثلاثة أطوار فكرية مر بها المجتمع المصرى من حيث تكوينه السسيولوجى والأيديولوجى : فبين القصرين تمثل مرحلة الإيمان المطلق والخضوع الكامل له .. ابتداء من الإيمان بالله فى مجال الدين وبسعد زغلول فى ميدان السياسة ، وبالأب « البطريارك » فى محيط الأسرة . فالتوحيد والإيمان هنا مطلق لا تشوبه شائبة شك .

وقصر الشوق تمثل مرحلة التردد بين الشك واليقين ، الحيرة بين الدين والعلم ، فكل القيم قد اهتزت فى نفس كمال سواء القيم المتعلقة بالله أو بالحب أو بمكانة الأب ، حيث « لم يبق إلا فراغ فى الجامع وخيبة فى القلب » . ولم يستطع أن يخرج من حيرته برأى ولا من شكه بموقف ، لذلك قالت عنه سوسن « إنه لا موقف له .. إنه مثل المثقفين البرجوازيين يقرأ ويسمع ويتسائل ، وقد تجده فى حيرة أمام « المطلق » وربما بلغت به الحيرة حد الألم ، ولكنه يمر سادرا بالمتألمين الحقيقيين فى طريقه »[٣] .. وهذا ما يفسر قول كمال عن نفسه : « أنا الحائر إلى الأبد » .

والسكرية تمثل الانتهاء لموقف لا يحيد عنه الإنسان بالنسبة لكل القيم والمبادئ . فهناك اليمينية الدينية يمثلها عبد المنعم الأخ المسلم ، واليسارية المتطرفة يمثلها أحمد الرفيق الاشتراكى . وقد وجد كمال أن طريق أحمد هو ما كان يبحث عنه فتبعه مرددًا « إنى أو من بالحياة وبالناس ، هكذا قال لى ، وأرى نفسى ملزمًا باتباع مثلهم العليا ، مادمت أعتقد أنها الحق »[٤] .

على هذا يمكن أن نقول : إن المجتمع المصرى هو بطل هذه الرواية ، التى يمتزج فيها التاريخ الوطنى بالتطور الفكرى والحضارى ، وما يفصح عنه كل هذا من

---

( ١ ) قصر الشوق : نجيب محفوظ ، ط . مكتبة مصر ص ٣٨ .
( ٢ ) قصر الشوق ص ٢٨٧ .
( ٣ ) السكرية : نجيب محفوظ ، ط . مكتبة مصر ص ٢٥٠ .
( ٤ ) السكرية ص ١٩٥ .

تناقضات اجتماعية بين العام والخاص ، سواء فيا يتصل بحركة المجتمع أو الأفراد .

وأهم ما يلاحظ على الثلاثية هو التخطيط الفلسفى لمصائر الأحداث والناس ، ففكرة الرواية قد عاشت فى ذهن الكاتب مدة طويلة حتى نضجت ، لذلك جاء « الميلاد » طبيعيًا و « المولود » كائنًا تام الخلقة واضح القسمات . إذ استفاد فيها بمنهج العلم ومنطق الفلسفة وفنية الأدب ، فوجدنا البناء المتأنى يستمر طوال الرواية سردًا وحوارًا . فأسلوب الرواية يدل على هدوء فى عرض الفكرة وتأن فى بسطها وتقديمها ، ليس هناك انفعال طارئ يبصر لمحة من جوانب الموقف أو زاوية من إطار الحدث ، بل ( رؤية شمولية ) تستوعب جميع العناصر المختلفة بحسب تكوينها فى الواقع .

وقد ترتب على هذا الهدوء فى عرض الرواية وتقديمها أن الحركة الفكرية فيها أقوى من الحركة الدرامية ، فالأحداث فى كل جزء منها لها مكان ثابت معين . وإذا طرأ جديد يستقدمه إلى الحى ، فحين يريد أن يطلعنا على ظلم الانجليز للأهالى ينقلهم إلى حى « بين القصرين » ، لنشهد ما يحدث منهم مع أفراد الأسرة كدلالة عامة لما يحدث لأبناء الوطن ، ولعل هذا ما يبرر أنه سمى كل جزء منها باسم الحى الذى يستقطب الأحداث ويحركها ، ويقوم الناس فيه بالفكرة الرئيسية التى يريد أن يتناولها فى جزء من الثلاثية . إنها إذن أشبه ( بمسرحية ) ذات ثلاثة فصول ، يدور كل فصل منها فى حى لنشهد السلوك مترجمًا لأفكار البشر ، وعلى هذا فالثلاثية رحلة أدبية فى تاريخ المجتمع المصرى ، أكثر من كونها حدثًا يدور فى إطار حياة أسرة .

وهذه الرحلة يقدمها من خلال ثنائيات عدة متوازية شغف بها من قبل : فأمينة القديسة الطاهرة تقابلها هنية أم ياسين العاهرة . وفهمى الوطنى المتحمس الجاد يقابله ياسين اللاهى العابث . وعائشة الجميلة المحبوبة تقابلها خديجة الدميمة الثرثارة . وكمال الحائر يقابله أحمد وعبد المنعم المنتميان ، وهما فى جدهما وانتمائهما غير رضوان فى شذوذه ووصوليته . كما أن هناك الحب العذرى الذى يحمل الحبيب معنى القداسة تقابله اللذة الآثمة فى عالم البغايا . وسعد زغلول الوطنى يقابله زيور الخائن .

بل إن الثنائيات لتدخل فى إطار الفرد الواحد ، فالأب صورته الجادة المستبدة فى البيت غير صورته العابثة عند العوالم ، وهذه وتلك غير الصورة الخاشعة التى يلقى بها الله . ولعل هذا ما جعل ياسين يقول عنه : « إنه معجزة ! جسمه معجزة ، وروحه

معجزة ، كل شيء فيه معجزة حتى طول لسانه » .[١] وياسين كما يرى وجوه تناقض شخصية أبيه ، يلمح هذا أيضًا فى شخصية الواعظ الذى « ليس خيرا من أبيه ، بل هو على وجه اليقين أمعن فى الضلال ، إنه يؤمن بشيئين بالله فى السماء ، وبالغلمان فى الأرض »[٢]

وتتعدى هذه الثنائيات دائرة البشر إلى دائرة الأحداث ، ففى الليلة التى يعتدى فيها ياسين على نور جارية زوجته ، وأبوه على أم مريم جارتهم يحضر الإنجليز إلى الحىّ . فشل زواج ياسين من زينب يوازى فشل الشعب فى المطالبة بالاستقلال واعتقال سعد وموت فهمى . ياسين يبحث عن حريته الشخصية ، فى نفس الوقت الذى طالب فيه الوطن بالحرية والاستقلال . كمال يفقد إيمانه وحبه فى نفس الوقت الذى يعرف فيه حقيقة والده ، ضعف الآمال فى ائتلاف قادة الوطن يقابله ميلاد طفلة لعائشة ضعيفة القلب ! . وحين يتساءل عبد المنعم فى السجن :

أيزج بى إلى هذا المكان لا لسبب إلا أنى أعبد الله ؟

يجيبه أخوه أحمد : وما ذنبى أنا الذى لا أعبده ؟ ![٣]

فهذه الثنائيات العديدة فى الرواية تثريها وتغنيها بالدلالة ، وتمزج الخاص بالعام مزجا طبيعيا ، بحيث يستمد كل منها من الآخر إيحاءات قوية ، تكسب الرواية بعض أسرار امتيازها ، لأنها بهذا تتجاوز محيط الأفراد إلى إطار الوطن ، وتقدم نموذجا لقدرة البشر على فهم الواقع وتطويره لإرادتهم .

تمتاز الرواية أيضًا بالبراعة فى تقديم الشخصية الروائية ، فمع أن المؤلف قد تناول فيها ما يقرب من مائة شخصية ، فإن لكل منها سماته الخاصة وملامحه الذاتية التى تفرده عن غيره ، والشخصية لا تدخل عالم الثلاثية إلا حين ( يتطلبها الموقف ) بإلحاح ، لتؤدى دورا محددا فى بناء الرواية . وهو لا يعطينا كل جوانب الشخصية فى أول موقف نلقاها وإنما يقدمها على مراحل ، وإن كان هذا لا ينفى أنه أعطى منذ اللحظة الأولى السمة المميزة لها ، وقدم مفتاح شخصيتها الذى يبرر فيما بعد الكثير من تصرفاتها .

وأول شخصية تطالعنا فى الرواية هى شخصية أمينة حيث يعقد فصلا يقدم فيه

( ١ ) بين القصرين ص ٤٠١ .
( ٢ ) بين القصرين ص ٤٧٤ .
( ٣ ) السكرية ص ٣٨٤ .

برنامجها اليومى والمسائى ، لنكتشف بعض ملامح شخصياتها ، وجوانب إطار مكوناتها الفكرية التى تبرر موقفها من « سيدها » الزوج ، ثم يأتى الحدث الروائى والحوار ونجوى النفس وحديث الآخرين ليكشف لنا فى مواقف معينة مختلفة ، لا عن سمات الشخصية فحسب بل عن مراحل تطورها الفكرى والاجتماعى أيضًا . إنه يقدم الشخصية وقد أخذت من الواقع ما استطاع به الفنان أن ينقلها من مستوى الفرد إلى درجة « النموذج » والنمط الإنسانى الشامل . كما تكوّن الشخصية أيضًا الكثير من سماتها عن طريق علاقتها بالآخرين ، وتمضى فى ذلك متحررة من كل قيد إلا ما تصبح به حية فى رواية . وقوة الروائى فى هذه الناحية تكمن فى أنه يخضع الشخصية لمنطق الحتمية الذى تقضى به عوامل الوراثة والبيئة . وهو يتتبع عوامل الوراثة – التى أخذها عن ( المدرسة الطبيعية ) كما يمثلها إميل زولا – بين مريم وأمها ، حيث الشذوذ الأخلاقى وانعدام الحصانة ، كما يتتبعها فى أمينة ابنة الشيخ العالم والأم الصالحة ، وفى ياسين الذى ورث عن أبيه حب اللذة وعن أمه نوعها المتدنى المنحط . ثم إن رضوان ابنه بشذوذه الجنسى ثمرة مرة لطلاق الأم ورعونة الأب وفسقه .

والكاتب فى تقديمه للشخصية سواء أكانت رجلًا أو امرأة – يجعلها تلتزم حدودها فى الفكر والسلوك ، بحيث تبدو متسقة مع نفسها ومع طبيعة المناخ الزمانى والمكانى الذى تعايشه . والشخصية فى حدود إمكانياتها وطبيعتها ، تبدو حتى عند قمة أزمتها منتمية إلى الواقع الاجتماعى الذى تتحرك فيه ، فكمال الذى يمثل فورة الشك وذروة الحيرة لا يسلمه تحطم المثال إلى الضياع أو الانغلاق حول الذات ، وإنما يردد : « عايدة ذهبت فيجب أن أخلق عايدة أخرى بكل ما ترمز إليه من معان ، أو فلتذهب الحياة غير مأسوف عليها » .[1]

واستمر يبحث للحياة عن معنى جديد ، حتى وجد المعنى واستبان له الطريق .

الشخصية الروائية فى الثلاثية أيضًا واعية بحركة المجتمع من حولها ، فالسياسة والفكر تدور بين الناس حتى فى أوقات اللهو وسهرات الشراب واللذة . فحين يذكر السيد أحمد عبد الجواد لرفاقه عند زبيدة أنه قد أصيب بضغط دم ، يقول لهم عبد الرحيم : « أنا أقول لكم سره ، إنه من أعراض الثورة ، وآى ذلك أنه لم

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٣٨٦ .

يسمع به أحد قبل اشتعالها » .[١]

وحين يعجب كمال بصوت الحبيبة رغم أنها ترطن بالفرنسية يقول :

– جميل حقا ، سبحان الله العظيم .

فقال حسين ضاحكا : إنك تجد دائما وراء الأمور : إما الله وإما سعد زغلول . »[٢]

لا يتحرك الأشخاص إذن فى فراغ ولا يعيشون فى أوهام ذاتية ، بل يعون – فى الغالب – الحركة الدائرة للمجتمع بكل أطرها وموقفهم منها وأثارها عليهم .

وقد ترتب على ذلك ميزة يختلف فيها الروائى الواقعى عن معاصره من الرومانسيين الجدد الذين لم يروْا إلا وجها واحدا للشخصية ، أما هنا فهى إنسان يتحرك بكل ما يتحرك به البشر، ففيها نقاء الملائكة وشهوة الحيوان ولؤم الشيطان ، أى فيها العناصر المختلفة التى يتشكل منها سلوك الكائن البشرى ، لذلك يقول ياسين لكمال مدافعا عن جانب العبث فى شخصية والده :

– حب النساء والخمر ليس من الفساد فى شىء .

– وكيف تفسر سلوكه على ضوء إيمانه العميق ؟

– وهل أنا كافر ؟ ! وهل أنت كافر ؟ وهل كان الخلفاء كفرة ؟ الله غفور رحيم .. »[٣]

وكمال المحب العذرى – الذى يتناول الكوب عساه يشرب من مكان سبق أن شربت منه الحبيبة – هونفسه الذى يمارس الأثم مع « وردة » و « عطية » . ويشرب الخمر ويناقش قضايا الفكر والعلم والفن والاشتراكية ، ويتحدث عن الوطن والسياسة ومستقبل الحرية ومصير الإنسان .

شىء آخر تمتاز به الثلاثية وهو أنه سبق أن خطط لها بعناية ، لا تخلو من المصادفة ، ولكنها ليست كل شىء فيها ، إنها موجودة بالقدر الذى توجد به فى الحياة ، وعند وجودها فإنها تعطى الموقف فلسفة خاصة ، فالوالد يصلى الجمعة مع ياسين ليكتشف أن فهمى عضو فى اللجنة المركزية للطلبة . وخديجة تزور آل شوكت ليكون ذلك سببا فى زواجها من خليل . كمال يلتقى بياسين عند وردة ليعرفه حقيقة والده واستمرار طبيعته فيها . وكمال يؤمن بأهمية المصادفة ، وما يمكن أن يترتب

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٤٣٥ .

( ٢ ) قصر الشوق ص ١٩٩ .

( ٣ ) قصر الشوق ص ٤٠٢ .

عليها فى حياة البشر .. « المصادفة هى التى لعبت فى حياتك أخطر الأدوار ، لو لم أصادف ياسين فى الدرب لما انقشعت عن عينى غشاوة الجهل ، لو لم يجذبنى ياسين على جهله إلى القراءة لكنت اليوم فى مدرسة الطب كما تمنى أبى ، لو التحقت بالسعيدية ما عرفت عايدة ، ولو لم أعرف عايدة لكنت إنسانا غير الإنسان ، ولكان الكون غير الكون ، ثم يحلو للبعض أن يعيب على دارون اعتماده على المصادفة فى تفسير آلية مذهبه »[1] .

إن الرواية الرومانسية تشكل المصادفة الساذجة بناءها العام ، أما هنا فهى - المصادفة - موجودة بالقدر الذى توجد به فى الحياة الواقعية ، كما أن تقبل الأشخاص لها ليس تقبلا سلبيا ، وإنما تقبل الواعى الذى له إرادة تساعد على توجيه مصيره .

وقد تتبع الكاتب فى أناة مصائر جميع البشر ، الذين ورد ذكرهم فى الرواية على كثرتهم ، سواء فيما يتصل بأبناء أحمد عبد الجواد وحفدته - شذوذا وسواء - أو بقية الشخصيات سواء أكانوا رئيسيين أم ثانويين ، ومن هنا تعرفنا الرواية كيف استطاعت جليلة أن تعمل حساب الزمن وتصبح ذات ثروة وتحجّ ، فى حين تفقد زبيدة كل شىء حتى شعر رأسها ، والشيخ متولى عبد الصمد نلقاه عند دفن جثة السيد أحمد وقد ذهب عقله ، وفى هذا رمز لأثر موت السيد واضطراب الأحوال العامة .

أى أن الكاتب قد صمم البناء الفنى للرواية بدقة ، وتتبع مسار كل خط يمتد من مركز دائرتها . ليست هناك شخصية زائدة أو حدث لا مبرر له . وإنما هناك اتساق فى بناء الحدث ووضوح فى خط سير الشخصية ، بحيث يبدو الجميع على اختلافهم ، وكأنهم جوقة تقدم نشيدا واحدا أو فرقة موسيقية تعزف سيمفونية رائعة . وهى تشبه ما أطلق عليه « ألبيريس » الرواية ذات الأصوات المتعددة ، والتى يقدم مثالا لها رواية توماس مان - آل بودنبرك - « والتى نجد فيها عذوبة الأفكار المحلية وتناغم أصواتها ، وهى تاريخ أسرة ، إلا أن هذا الموضوع البرجوازى يتجاوز نفسه : فتاريخ أسرة يشكل نوعا من الصورة المصغرة للعالم ، وعلى صعيد الإنسان أيضًا يعكس كل الحياة العضوية للبشرية ، وحين نجعل

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٤٠٢ .

التطور التاريخى ومصائر الأفراد يتداخلان ضمن بيئة مغلقة ، نحصل على تأليف موسيقى مدهش » .[١]

تمتاز الثلاثية أيضًا بالروعة فى تسجيل عادات الأسرة البرجوازية ، وبيان الحدود التى كانت لشخصية الأب والأم والأبناء والبنات ، وكيف كان كل منهم يمارس حياته ويحقق وجوده . كما توضح علاقة المرأة بالرجل على اختلاف وظائفها : زوجة وأما وابنة وعشيقة وعاهرة فى أكثر من جيل . إنها تستحضر حركة الناس فى البيت والعمل ومجالس اللهو على اختلافها ، بل تصحبنا إلى أماكن العبادة والعبث ومختلف طبقات المجتمع ورجال السياسة . وتطلعنا على كل ما يدور فى المجتمع ، لذلك فإن فيها ( مادة خصبة للباحث الاجتماعى ) الذى يريد أن يعرف عادات المجتمع المصرى فى هذه الفترة التى عاشها الكاتب بالفعل ، إذ هو من مواليد ديسمبر سنة ١٩١١ .

وقد ساعد الكاتب على هذا - كما أشرنا - أنه قد استفاد من كافة المذاهب الفنية ومن الثقافة الواسعة التى حصلها من الفلسفة والسياسة ، ومن مناهج العلم ومذاهب الأدب العربى والغربى خاصة الإنجليزى ، حيث قرأ من خلاله كثيرا من الروايات الفرنسية والروسية . ونجده فى الثلاثية يمزج بين رصانة الرواية الفرنسية وعنايتها بالصياغة والوصف وبين واقعية الروسية من حيث الاهتمام بالوصف الشعبى والنماذج العادية المألوفة ، وعناية الرواية الإنجليزية بوصف المدن والأحياء واستلهام التاريخ .

كما يعكس فى هذه الرواية الاستفادة من بعض المذاهب الأدبية ، حيث نجد الرومانسية فى قصة حب كمال لعايدة التى تتجاوز المألوف العادى إلى المثالى المقدس ، فحين تنطق الحبيبة باسمه يحدث نفسه .. « أتذكر ذلك النداء الذى نزل على غير انتظار ؟ أعنى أتذكر النغمة الطبيعية التى تجسمها ؟ .. لم يكن قولا ، ولكن نغما وسحرا استقرا فى الأعماق كى يعزف دوما بصوت غير مسموع ، ينصت فؤادك إليه فى سعادة سماوية لا يدريها أحد سواك ، كم روعة وأنت تتلقاه ، كأن هاتفا من السماء اصطفاك فردد اسمك ، سقيت المجد كله والسعادة كلها والامتنان كله فى نهلة واحدة ، وددت بعدها لو تهتف مستنجدا : « زملونى .. دثرونى »[٢]

( ١ ) تطور الرواية الحديثة البيريس ترجمة جورج سالم ص ١١٨ .
( ٢ ) قصر الشوق ص ٢٢ .

هذه الرقة فى وصف الحب والقداسة فى الحديث عن المحبوب بدرجة يصبح فيها الحب فوق القيم ويرتفع الحبيب إلى درجة المعبود - لذا كانت عايدة مثالا لكل ما ينشده من كمال ، ورمزا لكل ما يبحث عنه من مثل - فهذه سمات رومانسية واضحة .

**ومن الواقعية نجد تصوير الحياة العادية للناس بالإضافة إلى اتخاذ موقف ذى نظرة شاملة فى عرض الأحداث** . إن الأحداث ليست غاية فى ذاتها - برغم ما قد يبدو فيها من طرافة وحيوية - فالكاتب يتخذ موقفا فى عرضها ، حتى تبرز على هيئة توضح حقيقة معينة ، تلك الحقيقة هى أن التطرف إلى اليمين أو اليسار لم يصل بالظروف السيئة إلى حل ، وأصبح الموقف يتطلب مزيدا من الثورية وسبيلا آخر لكشف الأزمة ، وهذا ما عبر عنه الرمز الذى أطل على المسجونين من نافذة السجن ومولد الطفلة فى نهاية الثلاثية مع موت الأم أمينة ، وهنا تجاوزت الرواية مجال الواقعية النقدية إلى الواقعية الاشتراكية المتفائلة .

**وقد استفادت الثلاثية أيضا من المذهب الطبيعى** :[1] من حيث تتبع أثر الوراثة والبيئة على حياة الأفراد - كما أوضحنا ، والتتبع الحزين لرحلة الإنسان فى الحياة وما يصاحبها من ألم وعذاب ، بذلك تبدو الرواية وكأنها ( مأساة ملحمية ) لأسرة برجوازية سحقها المجتمع وفتتها الزمن ، فالآلام الفردية لأسرة السيد أحمد عبد الجواد تتوالى فى مجال العلاقات الاجتماعية والقيم الإنسانية ، وهى فى نفس الوقت ليست محنة أفراد ، وإنما هى ( أزمة مجتمع ) فى مرحلة معينة من تاريخه .

**أكثر من هذا أنها قد تغذت من الأنواع الأدبية ذاتها .. ففيها من الشعر عذوبته ورقته ، خاصة حين يحدثنا عن قصة حب كمال وعايدة ، ومن المسرح محاولة الاستقطاب للأحداث والشخصيات فى مكان بعينه ، والقدرة الفائقة على إدارة الحوار المركز الموحى وتتبع سمات المنطق الجدلى فى المناقشة . والحوار برغم أنه قليل الحجم إذا ما قيس بالمساحة العريضة للرواية ( حوالى ألف وأربعمائة صفحة ) ، فإنه واضح الدلالة مركز العبارة لا يسمح فيه الكاتب بأى معنى جانبى ، لا يخدم الحدث الأساسى أو الفكرة الرئيسية التى يعبر عنها .**

---

( ١ ) يذهب البيريس إلى أن المذهب الطبيعى « ليس مجموعة من النظريات الأدبية - بل موقفًا واختيارًا يقوم به الروائى ، ورؤية المصير البشرى وقد استحوذ عليه شكليًا الاهتمام بالتصوير الاجتماعى وواقعيًا الشعور المأسوى بالمصير » . ( تطور الرواية الحديثة ص ٨٣ ) .

كذلك فإن الكاتب قد استفاد فى كتابة الثلاثية من منهج الفلسفة وطبيعة العلم ، سواء فى دراسته للحدث أو فى تقديمه للشخصية واستخدامه الدقيق للغة . وإذا كان هناك تساؤل عما أفاده كأديب من العلم ؟ فالجواب ما ذكره فى الرواية من أنه « أخذ من العلم للفن عبادة الحقيقة والإخلاص لها ومواجهتها بشجاعة مهما تكن مرة ، والنزاهة فى الحكم والتسامح الشامل مع المخلوقات . »[1]

كل هذه الوسائل الفنية والفكرية استعان بها نجيب محفوظ فى تقديمه للثلاثية التى تعدّ رواية من روايات الأجيال .

## صورة المرأة فى الثلاثية

تقدم الثلاثية فى شبه إحصاء تسجيلى النماذج النسائية المختلفة التى زخرت بها القاهرة فى نصف القرن الماضى بكافة مستوياتها الاجتماعية ، وأثناء هذا المسح تقدم المرأة فى جميع صور علاقتها بالرجل ، تلك العلاقة التى ستظل المفتاح الرئيسى للحياة الإنسانية ، ذلك أن المرأة ضرورة حتى لمن لا يتعشقها .

وهى تضيف إلى صور النماذج البشرية رصد بعض القضايا التى تخص المرأة وتتصل بها ومن ذلك وصف مشاركتها فى ثورة ١٩١٩ .[2] وتثبت تاريخ دخول الفتاة الجامعة وسر إقبالها على كلية الآداب ، وأن العمل بداية للمساواة بين الرجل والمرأة[3] . كذلك تصرح زنوبة لياسين بما حدث من تحول فى حياة الفتاة المصرية،حيث « اليوم البنات كلهن يذهبن إلى المدارس » ..

وتوضح كيف أن كثيرا من الزيجات لا تتم على الحب ، وإنما على أساس المنفعة التى قد يلقاها أحد الطرفين ، وهذا ما جعل كمال يقول لفؤاد الحمزاوى : « الزواج معاهدة كالتى وقعها النحاس بالأمس ، مساومة وتقدير ودهاء وبعد نظر وفوائد وخسائر ، وفى بلدنا لا تأتى الرفعة إلا عن هذا السبيل . » ، وهذه النظرة المادية

---

( ١ ) السكرية ص ١٧٩ .
( ٢ ) بين القصرين ص ٤٢٩ .
( ٣ ) السكرية ص ١٥٩ .

للحب هى التى جعلت أحمد بعد أن رفضته علوية صبرى لقلة دخله يحدث نفسه : « هذا البلد عجيب يندفع فى السياسة وراء العاطفة ، ويتبع فى الحب دقة المحاسبين »[١]

كذلك تتحدث عن القلق النفسى الذى كان يصاب به الأب حين ينجب الإناث : « البنت مشكلة حقا ، ألا ترى أنا لا نألو نؤدبها ونهذبها ونحفظها ونصونها ؟ .. ولكن ألا ترى أنا بعد هذا كله نحملها بأنفسنا إلى رجل غريب ليفعل بها ما يشاء »[٢] .

أكثر من هذا أنها تقدم وصفا للمرأة من وجهة نظر المحب العذرى كمال ، ووجهة النظر المقابلة لياسين الذى لا يعترف بالحب برغم ابتلائه « بحب النسوان » ، ويرى أن « العشاق يتحدثون عن المرأة كأنما يتحدثون عن ملاك . والمرأة ليست إلا امرأة ، طعام لذيذ سرعان ما تشبع منه »[٣] .

هذه بعض القضايا الخاصة بالمرأة والتى ترد كثيرا فى ثنايا الرواية سردا وحوارا . أما عن علاقة الرجل بالمرأة فيتفرع عنها أكثر من قضية ، وتعكس كثيرا من الدلالات الفكرية والاجتماعية . والنماذج التى تقدمها الرواية بالنسبة لصورة المرأة يمكن أن نخضعها - كما حدث من قبل عند دراستنا لرواياته السابقة - لنظام الطبقات الاجتماعية التى تبرز بنية المجتمع وهى :

١ - **صورة المرأة الأرستقراطية** : وتمثلها عايدة شداد وعلوية صبرى .

٢ - **صورة المرأة الفقيرة** : وتمثلها جماعة البغايا والعوالم اللائى زخرت بهن الرواية ، ووصفتهن فى سعة وعمق ، واستشفت ما تحجبه أحيانا أجسادهن الآثمة من روح نبيلة تهفو إلى الحياة النظيفة المستقرة . كما تمثلها طائفة الخدم اللائى كن يعملن فى البيوت .

٣ - **صورة المرأة فى الطبقة الوسطى** : وتطور وضعها فى المجتمع وعلاقتها بالرجل ، وقد صورها فى ( ثلاثة أجيال ) :

**الجيل الأول** : تمثله أمينة الأم . **والثانى** تمثله الأختان : خديجة - عائشة .

**الجيل الثالث** : تمثله سوسن حماد .

---

( ١ ) السكرية ص ٢٢٢ .

( ٢ ) بين القصرين ص ٣٠٢ .

( ٣ ) قصر الشوق ص ٤٠٥ .

وامرأة الطبقة الوسطى بأجيالها المتنوعة هى التى نالت جهدا كبيرا من عناية نجيب محفوظ لسببين :

**الأول : أنها تمثل الطبقة التى ينتمى إليها الكاتب اجتماعيا .**

**الثانى** : أنها تعكس الصورة العامة لكثير من نساء المجتمع المصرى ، وكان التركيز واضحا على هذا النموذج فى الثلاثية ، ولذا سوف تكون وقفتنا عند دراسته وقفة طويلة .

**وأول ما يلاحظ على هذا التقسيم الأدبى ، أنه ترجمة لواقع المجتمع ، فالحقيقة أن المرأة الأرستقراطية كانت تعد « نصف باريسية » ونصف مصرية فى « بداية ونهاية » و « لم تكن فتاة بقدر ما كانت طبقة وحياة »[1] ، إن الزواج بها والعلاقة معها كانت عملية غزو اجتماعى وتطلع بعيد المنال . لذلك ارتبطت هذه الصورة بالحب المثالى والشوق المحموم الذى يصل بالمحبوبة إلى صورة قريبة مما نجده فى أساطير الحب العذرى . ونجد هذا خاصة فى وصف حب كمال لعايدة شداد فى « قصر الشوق » .**

**ثانيا : إن المرأة الشعبية تقترن صورتها فى الرواية غالبا باحتراف البغاء وتجارة الجسد ، وإن استتر هذا أحيانا تحت اسم الفن رقصا وغناء ، وهو ما عرف بدنيا « العوالم » ، كذلك تقترن بالخدمة المنزلية فى بيوت الأغنياء .**

وعلى هذا يعكس النموذج الأول والثانى نقيضين من حيث المستوى المادى والاجتماعى ، ويصوران تفسخ العلاقات الاجتماعية والقيم الإنسانية .

نجد هذا التباين واضحا على سبيل المثال فى الثلاثية بين عايدة شداد التى هام بها كمال وجسد فيها طموحه وآماله ، وبين عطية ( البغى ) التى أحبها كمال أيضا بالممارسة ورآها « للاستعباد شر صورة » .[2]

فالنموذجان تجسيد أدبى واضح لبنية المجتمع ، وأثرها على أبنائه .

**ثالثا : إن صورة امرأة الطبقة الوسطى فى الثلاثية تعطى السمة العامة للمرأة المصرية ، سواء من حيث التقاليد الاجتماعية أو القيم الخلقية والمثل الثقافية ، لأن الطبقة المتوسطة تتسم دائما بالمحافظة على القيم والتمسك بالتقاليد ، والطبقة الارستقراطية تحل أزماتها – إن وجدت – بالتحرر والانطلاق ، والطبقة**

---

( ١ ) بداية ونهاية : نجيب محفوظ ص ٢٧٤ .

( ٢ ) السكرية نجيب محفوظ ص ١٣٤ .

الفقيرة تحل أزماتها بالممارسة العادية ، ولا تقيم وزنا كبير للقيم أو التقاليد . وتبقى الطبقة الوسطى بتحرقها الدائم للمحافظة على القيم والمثل ، لذلك فإن الحلقات التى مرت بها المرأة فى هذه الطبقة هى حلقات ( تطور حقيقى ) لوضع المرأة فى المجتمع المصرى فى الفترة التى تصورها الثلاثية ( ١٩١٤ - ١٩٤٤ ) .

وسوف يلاحظ على الحلقة الثالثة التى تمثلها سوسن حماد ، أنها تقدم نموذجا أقرب إلى التطبيق النظرى ، والاستشراف لما سيكون عليه وضع المرأة مستقبلا . وسنرى كيف أن هذا النموذج شغل كتاب الواقعية كثيراً .

## أولا : صورة المرأة الأرستقراطية

**يمتاز نجيب بأن نماذجه البشرية ومضامينه الروائية لا تظهر فجأة ، إن لها طابعا مميزا ، هو الاستمرار فى مراحل تطوره المختلفة . وهذا يدل على وعى مسبق يلتزمه الكاتب كخطة عامة يسير عليها فى الكتابة .** وإذا كانت رواياته السابقة تدور حول سقوط الطبقة المتوسطة فى العقد الرابع ، فإن الثلاثية تستقطب كل ما سبق من سمات فنه ، وتبلورها بحيث تعد الثلاثية وقفة بارزة ، تنهى مرحلة فى حياة الكاتب وتبرز خصائصها .

على هذا فإن صورة هذا النموذج تنمية لما قدم فى روايات سابقة . ولا شك أن المستوى الاقتصادى الممتاز لهذه الطبقة جعل بناتها بالنسبة للبرجوازى الضائع رمزا لآمال عريضة . يوضح هذا أن كمال يعلل سر هيامه بالكبراء ، بأنه مستمد من هيامه بالعظمة ، الذى يدفعه إلى الارتفاع على الواقع بكافة مستوياته ، لذلك حين يفشل فى الحب يشعر بأنه ضحية « اعتداء منكر تآمر عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات .. »[1]

وهذا النموذج تصوره كل من : عايدة شداد التى هام بها كمال ، وعلوية صبرى التى أحبها أحمد شوكت ، والنموذجان امتداد لتحية حمد يس فى القاهرة الجديدة ، وكريمة أحمد يسرى فى بداية ونهاية .

يصور كمال شخصية عايدة شداد نصف الباريسية التى لا تعرف عن لغتها ولا عن دينها شيئا .. بأسلوب العاشق العذرى ولغة المحب الصوفى ، بأنها « مخلوق

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٣٤٧ .

بديع غريب استوى فوق الحياة يطالعنا من عل بعينين هائمتين فى ملكوت لاندريه » ، أو هى « تطوف بنا على غير مثال ، كأن الشرق قد استوهبها الغرب فى ليلة القدر » أو « أنت يا إلهى فى السماء وهى فى الأرض »[١].

هذه الصورة الملائكية للمحبوب التى صورته روحا بلا جسد ، جعلته يردد مؤكدا تعلقه الروحى بها ، خاصة بعد فشله فى الزواج منها « الذين يحبون ما فوق الحياة لا يتزوجون » . ويستشعر رقة صوفية حين يحمل بدور شقيقتها الصغرى إذ « ليست التى بين يديه إلا فلذة من جسد الأسرة ، فهو يضم الكل إذ يضم الجزء إلى صدره ، وهل أمكن اتصال العبد بمعبوده إلا بواسطة كهذه »[٢].

هذه الرومانسية الصوفية فى التصوير المثالى للحبيبة جعلته يرتفع بها من عالم المادة إلى عالم التجريد والرمز ، وكأن الإيمان بها يعنى الإيمان بكافة المثل والمبادئ . وهى هنا تذكر بسنية فى « عودة الروح » للحكيم وإن اختلفت عنها فى المستوى الطبقى ، وإذا كانت الروايتان تدوران حول حياة المجتمع المصرى أثناء ثورة ١٩١٩ فإن صورة البطلتين تحمل معنى التقديس والعبادة من جانب الحبيب .

وعايدة الأرستقراطية رفضت حبيبها ابن التاجر ، وفضلت عليه ابن طبقتها - حسن سليم ، ابن المستشار ، فمضى يحوم حول البيت حومان المحموم حول مقام المعبودة . والمؤلف هنا يلتقى فى فكرة جزئية مع صورة سنية عند الحكيم حين جعل عايدة رمزاً لمصر ، وقارن بين :

كمال عبد الجواد - حسن سليم - عايـدة

و .. سعـد زغلـول - زيـور - مصـر

وهكذا تقمص كمال شخصية الزعيم المنفى « فكأنما كان يعنى نفسه وهو يقول عن سعد زغلول : أتليق هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص ؟ » ،

وكأنما كان يعنى حسن سليم وهو يقول عن زيور « خان الأمانة واستحل القبيح فى سبيل الاستيلاء على الحكومة » ، وكأنما كان يعنى عايدة وهو يقول عن مصر : « تخلت عن رجلها الأمين وهو يذود عن حقوقها »[٣] .

والفشل فى الظفر بعايدة كان مقدمة « لسيمفونية مأسوية » ، إذ صحبها موت

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٢٠ ، ٢١ .

( ٢ ) قصر الشوق ص ١٧٥ .

( ٣ ) قصر الشوق ص ٢٥٣ .

سعد زغلول وفشل الائتلاف بين الأحزاب ، وموت سيد درويش والمنفلوطى ، وضياع السودان .. أكثر من هذا لقد ذهب بذهابها الإيمان الدينى ، وتحطمت بعدها الصورة المقدسة للوالد ، والتصور المثالى للمرأة ، لقد تحطم الخيال على صخرة الحقيقة حين رأى « المومس » عارية « وخيل إليه أنه وسائر البشر يعانون تدهوراً مؤلما وأن الخلاص منه بعيد المنال » ، إذ لم يعد إلا خيبة فى القلب وفراغ فى الضريح – ضريح الحسين الذى ظن أن فيه جنته – ولكن الذى ضاع بضياع عايدة لم يهزمه ولم يسلمه الى الاغتراب ، « عايدة ذهبت فيجب أن أخلق عايدة أخرى ، بكل ما ترمز إليه من معان ، أو فلتذهب الحياة غير مأسوف عليها . »[1] .

ومع ثراء المعانى والدلالات التى حملها الكاتب لهذه الشخصية إلا أنها ظلت مع ذلك مسطحة ، ولم يتعمقها كنموذج بشرى يعيش فى رواية . إنها تشارك الأصدقاء أحاديثهم وتذهب مع أخيها وكمال فى رحلة إلى الأهرام ، ولكن الكاتب يتحدث عنها من خلال البطل أكثر مما يتحدث عنها من خلال البناء الروائى . ويمكن أن نبرر ذلك بما سبق ذكره ، من أن الكاتب ليس مهتما بالنماذج الارستقراطية إلا من حيث ( دلالتها على التفسخ الاجتماعى ) ، ولأن ظروفها الميسرة تحول دون تأزمها فى الواقع وبالتالى فى الرواية .

سبب آخر هو أنه أراد أن يقدمها فى صورة عامة دون خصوصية تذكر ، ليساعد هذا على أن يحملها الرمز الذى يجمع بين كل ما كان يؤمن به كمال من قيم ومبادئ اهتزت بفقدها وضياعها ، فكمال وإن استمر بعدها ، لكنه أصبح إنسانا جديدا بمثل جديدة بعد أن خلق لنفسه « عايدة أخرى » وترك ( المثال ) إلى الواقع .

يلحق بهذا النموذج عن قرب – وإن كان أكثر تسطحا من الناحية الفنية – شخصية علوية صبرى زميلة أحمد بكلية الآداب . وهى غنية مثقفة تعرف أصول التقاليد الاجتماعية الارستقراطية ، وتقيم حياتها على نظام معين لا ترضى أن تتنازل عنه ، وهذا ما جعلها ترفض أحمد زوجا لضآلة مرتبه . كما أنها لن تتوظف بشهادتها الجامعية ، وقد اتفقت مع أسرتها على ذلك ، فكيف تتزوج من شاب مرتبه عشرة جنيهات ، إن وجد الوظيفة .

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٣٧٦ .

وإذا كان النموذج الأول يحمل معنى القداسة والرمز ، فإن هذا النموذج يحمل دلالة الإزدراء والتفاهة لهذه الطبقة التى تفصل نفسها عن الشعب رغم تعلمها وتحررها وثقافتها الشكلية . وهذا ما جعل أحمد يسخر منها قائلا : « قلت إنك لم تدخلى الجامعة لتتوظفى ، قول جميل فى ذاته ، ولكن إلى أى مدى انتفعت بالجامعة . »[1] هكذا يعرّى الكاتب الطبقة الأرستقراطية ممثلة فى هذا النموذج المنعزل عن المجتمع ، وإن قدمه فى مشاهد سريعة خاطفة .

## ثانيا : صورة المرأة الفقيرة

يمثل النموذج السابق قمة الهرم الاجتماعى ، بينما هذا النموذج يمثل سفح الهرم وقاعدته سواء من حيث اتساع المساحة أو انخفاض المستوى . وكان هذا التناقض الطبقى تعبيرا عن تفاوت المجتمع وفساد حياة أفراده ، فلم يكن أمام المرأة الفقيرة من سبيل للارتزاق إلا العمل غير الانسانى سواء فى الخدمة المنزلية أو فى عالم الطرب : رقصا وغناء من الناحية الظاهرية ، وفى الحقيقة كانت تعيش على مجالس اللهو ووسائد الجنس . وكانت ظاهرة لدى بعض الأغنياء - حينذاك - أن يكون أحدهم رجل « العالمة » الأول .

وإذا كانت الطبقات الفقيرة قد مارست البغاء احترافا ومهنة بسبب الضغوط الاقتصادية ، فإن هناك نساء أخريات قد مارسن البغاء لا بسبب الحاجة ، وإنما بسبب الشذوذ وعدم التمسك بالقيم والمبادئ ، مثل هنيه أم ياسين التى أفسدها كونها مطلقة وعلى قدر من الثراء ، فسترت شذوذها فى الغالب باسم الزواج المتكرر . وهذا ما جعل ياسين يعتبر أباه مسئولا عن قوة شهوته ، أما أمه ، « فمسئولة عن نوع هذه الشهوة النزاعة إلى الحضيض » .

وتشاركها نفس الطبيعة الشاذة والكادر الأخلاقى المنحط أم مريم التى أغواها مرض زوجها - السيد محمد رضوان - المزمن ، وهذا ما جعلها تنتقل بين أكثر من رجل فى الرواية ، لعل أخطرهم دلالة ياسين الذى انتزعته من ابنتها حين تقدم لخطبتها ، وهذا ما جعل أحمد عبد الجواد يقول عنها « إنها زبيدة أخرى فى لباس

---

(١) السكرية ص ٢٢٥ .

سيدة مصونة » . وقد ورثت عنها ابنتها مريم نفس الشذوذ ، حيث بدأت حياتها فى دنيا اللذة بالرضى عن معابثة الجنود الأنجليز حين قدموا إلى « بين القصرين » ، وتستمر فى عبثها إلى أن تصبح صاحبة بار فى « السكرية » .

## صورة العالمة والبغّى :

هذه النماذج لامرأة الطبقة الوسطى المنحطة أخلاقيا لن نتعرض لها ، لأن الرواية نفسها لا تقف عندها كثيرا ، دليلا على هامشية الشخصية وعقمها فكريا وفنيا ، وإنما نتعرض لجماعة العوالم والبغايا التى تمثلها : جليلة وزبيدة ، ثم وردة وعطية ، وأخيراً زنوبة .

وصورة جليلة وزبيدة لا تختلفان كثيرا فى السمات العامة ، فكلاهما « عالمة » لها مقام كبير فى عالم الطرب والأفراح ، ولها مجالسها الخاصة فى أواخر الليل مع عشاق الخمر والجسد ، ولكل منها « فرقة » من طلاب القوت عن طريق الطرب واللذة . على أن الذى يلفت فى حياتيْها هو أن جليلة كانت بعيدة النظر ، إذ بعد أن شاخت وعجزت عن الغناء ومجالس الأنس فتحت بيتها لتجارة الجسد ، حيث استقدمت جماعة من الفتيات اللاتى اضطرتهن ظروفهن الصعبة لذلك ، واستطاعت أن تكون لنفسها ثروة وتبْنى بيتا . وفى النهاية تنوى أن تتوب وأن تحج . بينما جليلة على هذا التماسك والاتزان نجد زبيدة على العكس ، قد تهالكت على المخدرات والمكيفات ولم تعمل للزمن حسابا ، فتسولت وفقدت كل شىء حتى شعر رأسها .

ثم هناك وردة تلك المومس التى قضى معها كمال أول ليلة فى عالم الجسد . وكانت صخرة الحقيقة التى تحطم عليها المثال .. وقد التقى عندها بياسين مصادفة ، وقال له بمنطق فلسفته العبثية : « ما رأيك فى هذه الحكمة التى تعلمتها من الحياة لا من الكتب ؟.. ( ثم وهو يشير إلى وردة ) .. إن زيارة واحدة لبنت الملسوعة هذه ، تعادل مطالعة عشرة كتب محرمة »[1] .

إن البغى الساقطة قد فجرت فى نفس كمال أكثر مما فجرته الفتاة الأرستقراطية المترفعة . فإذا كانت عايدة تتعلق بعالم الخيال والمثال والوهم فإن هذه الخاطئة تتعلق بعالم الحقيقة والواقع . الأولى رمز للآمال والثانية رمز للواقع المرّ الذى

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٣٩٧ .

تمثله هذه المومس . ولاشك ان اسمها المستعار هذا ( بعد أن كانت تسمى عيوشة ) يحمل هذه الدلالة التى تعنى أنها « وردة فى الوحل » . هذا الانحطاط للمثل والقيم فى إطار الواقع المتقيح هو ما جعل كمال بعدها يشعر « أنه وسائر البشر يعانون تدهورا مؤلما ، وأن الخلاص منه بعيد المنال »[1] .

الشخصية الثانية التى يحمل اسمها هذا الرمز المشع هى عطية . ويلاحظ دائما أن نجيب يعطى البغى أسماء مشرقة متفائلة مثل : وردة - عطية - كريمة فى « الطريق » نور فى « اللص والكلاب » - زهرة فى « ميرامار » - وردة فى « الشحاذ » ، إذ يريد أن يدلل على حقيقة الإنسان فى الكائن الحى مهما قست الظروف من حواليه .

وعطية تطلعنا على أشياء لم يطلعنا عليها الكاتب فى عرضه لصورة وردة . لقد أفاض فى وصف صورة وردة وهى على فراش اللذة الذى حطم مثال المعبودة ، وأثبت لكمال أن « أصل النساء واحد وإن اختلفت الأعراض » . ولكن المؤلف يقدم عطية من زاوية أخرى اجتماعية لا فكرية ، إذ يفيض فى وصف الظروف الصعبة التى اضطرتها إلى أن تأكل بثدييها لتطعم أطفالها . والكاتب يقدمها على هذه الصورة القاتمة التى تجمع بين البؤس ونتائجه ، فهى « مطلقة ذات بنين تغطى كآبتها المعتمة بالعربدة ، وتمتص الليالى النهمة أنوثتها وإنسانيتها دون مبالاه ، يختلط فى أنفاسها الوجد الكاذب بالمقت ، وهى للاستعباد شر صورة ، لذلك كانت الخمر نجاة من العذاب كما هى نجاة من الفكر »[2] .

وقد تعلق بها كمال لدرجة أن تمناها زوجة ، ولكنها أفهمته بمنطق الواقع أن ما بينهما من تعاطف لا يشبع طفليها ، إذ ما فائدة العواطف مهما كانت سامية أمام صراخ المعدة ، وحين أخبرها أنه يفكر فى التوبة أسوة بالست جليلة قالت له ضاحكة : « إذا وصلت التوبة إليك فقل علينا السلام »[3] .

هكذا يستشف الكاتب بعض معانى إنسانية فى مستنقع الخطيئة ، ويكشف عن طريق تصويره لهذا القطاع المعذب ، ما انطوت عليه حياتهن من بؤس وعذاب ،

---

( ١ ) قصر الشوق ٣٩٤ .
( ٢ ) السكرية ص ١٣٤ .
( ٣ ) السكرية ص ٣٤٠ .

بسبب الظلم والفساد وانعدام العدالة فى المجتمع .

على أن النموذج الذى نال عناية أكثر من هذه الفئة هو زنوبة العوّادة بنت أخت زبيدة العالمة . وكما هام الوالد بالعالمة هام الابن - ياسين - بالصبية العوادة ، التى أطلعته على حقيقة والده دون أن تدرى ما بينهما من علاقة . وقد شغف بها السيد أحمد بعد ابنه ، واشترى لها عوامة خاصة ، واستأثرت وحدها بعنايته واهتمامه . ولكنها كانت تطمع فيما هو أكثر من مرتبة الخليلة ، إنها تهفو إلى الحياة المستقرة، لذلك سرعان ما ملت حياتها مع السيد أحمد عبد الجواد على سعة ما أنفق عليها ، واتجهت إلى ياسين الذى أرادها زوجة . كانت تراه « ثورا فى حظيرة أبقار » ، ومع هذا كانت الوحيدة بين من تزوج التى استطاعت أن تستأثر به ، والوحيدة أيضا التى فهمت مزاجه القذر ، لقد أدركت أن الزواج السابق عنده كان نوعان من العشق ، وطلبت منه أن يأخذ زواجها منه مأخذ الجد ، لذلك كانت « أحرص على الحياة الزوجية من سابقتيها . وهى مصممة على أن تبقى لى زوجة حتى تغمض عينى »[1] .

وتمثل زنوبة تطلع هذا القطاع البائس إلى الحياة الآمنة المستقرة النظيفة ، لذلك سرعان ما تحسنت علاقاتها بجميع الأسرة حتى الوالد الذى هربت منه عفا عنها . وصلح حالها مع ياسين ومضت حياتها على خير وجه ، واستطاعت دون غيرها أن تجعل من هذا الرجل الناشز زوجا ورب أسرة .

ما أكثر ما قدم نجيب فى الثلاثية من بغايا ، ولكن هذه النماذج المختلفة تكون لوحة متكاملة لصورة البغى بجميع أطرها الاجتماعية والإنسانية . وصورة هذا القطاع البائس من البشر يقدمها الكاتب كثيرا فى أعماله القصصية والروائية كحصاد مر للظروف الاجتماعية السيئة التى عاشتها مصر بين الثورتين . فمنهن « جماعة يتطاحن فى قلوبهن الأسى والطمع والشقاء واليأس ، ليقمن أود أسرات جائعات ، ومنهن تعيسات يخفين تحت شفاههن المصبوغة قلوبا دامية ونفوسا حنانة إلى الحياة الفاضلة »[2] .

على أن الحكيم قد سبق نجيب فى « عودة الروح » إلى تصوير حياة « العوالم » وما يحدث فيها من مفارقات مضحكة - أثناء وصفه - لطفولة محسن مع « لبيبة

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٤٠٣ .
( ٢ ) زقاق المدق ص ٢٧٦ .

شخلع »[١] . وإذا كان الحكيم يقدم العوالم فى فصلين يبدوان مقحمين على مضمون الرواية ، فإن حياة العوالم فى الثلاثية جزء من قدر الناس فيها ، حيث تمتزج بحياة أكثر من فرد وتشكل فيها جانبا جوهريا . والحكيم بحديثه الفكه عن « العوالم » وعرضه الشيق لهذا القطاع لا يكاد يخرجه عن مجرد التسلية . أما نجيب فإنه يريد أن يصور زاوية إنسانية ، تنقد الواقع وتحتج عليه .

## صورة الخادمة :

فئة أخرى تنتمى إلى هذه الطبقة الفقيرة هى العاملات فى الخدمة المنزلية وتمثلها أم حنفى ونور . وهذه الفئة كانت موجودة فى منازل الأغنياء ومتوسطى الحال . والفقر لا يسلب هؤلاء الخدم حريتهن الاجتماعية فحسب ، بل يسلب جمالهن أيضا ، فأم حنفى - خادم منزل أحمد عبد الجواد واليد اليمنى لزوجته : « لم تحظ بسمة واحدة من سمات الحسن ، وبدا وجهها أكبر من سنها الحقيقية التى لم تجاوز الأربعين ، حتى اكتنازها باللحم والدهن كان - لتنافره وسوء تنسيقه - بالانتفاخ الغليظ أشبه »[٢].

ونور جارية زينب تذكر بعهود الرق بالنسبة للمرأة فى العصور الوسطى ، كما أنها تسجل نموذج المرأة السوداء التى حكم عليها لون البشرة بصلاحية العمل المنزلى وخدمة السادة قرون عدة ، وهى تتفق مع أم حنفى فى ضعف مستوى الجمال ، إذ هى « سوداء فى الأربعين متينة البنيان غليظة الأطراف ، ناهدة الصدر عبلة الأرداف ذات وجه لامع وعينين براقتين وشفتين ممتلئتين فيهما قوة وخشونة وغرابة »[٣] .

والكاتب يعمد إلى تشويه خلقة هذا النموذج تعبيرا عن وضعه السئ فى المجتمع . وكانت كلتاهما تقوم بالخدمة لسادة البيت سواء من حيث تنظيف البيت أو الطبخ والخبز ، وإن امتازت أم حنفى بأن وظيفتها الأولى قبل هذا هى تسمين فتيات الأسرة « بالبلابيع » ، لأن السمنة نصف الجمال . كما أن كليهما كانت تأوى إلى مكان حقير فى البيت يناسب وضعها الاجتماعى ، فأم حنفى تنام فى « حجرة الفرن » ونور « فى حجرة خشبية لصق خص الدجاج تحتوى بعض الكراكيب »[٤] .

---

( ١ ) راجع عودة الروح فصل ٩ ، ١٠ جـ ١ ص ١٩٠ .
( ٢ ) بين القصرين ص ٣١٩ .
( ٣ ) بين القصرين ص ٤٣٥ .
( ٤ ) بين القصرين ص ٤٣٥ .

وقد اشتركت كلتاهما فى التعرض لاعتداء ياسين : أما أم حنفى فاستعانت بالصّراخ الذى جعل الوالد يكشف الواقعة . أما نور فقد استسلمت إلى أن اكتشفت السيدة الزوج فى حجرتها ، لذلك لم يكن أمام الجارية بد من الفرار . وزينب - الزوجة السيدة فى ثورتها ضد زوجها وشكايتها لأبيه ، لا لأنه اعتدى على كرامتها كزوجة ، بل لأن الطرف الثانى للزلة « جارية ! خادمة ! فى سن أمه »[1] .

ونؤكد فى النهاية أن نجيب محفوظ بتقديمه لهذا النموذج قد حرص على تسجيل ما كان يفرزه الواقع الاجتماعى من نماذج لصورة المرأة ، مهما كان النموذج وضيعا من حيث المستوى الأخلاقى ، أو الاجتماعى ، فإنه يقف منه موقفا يعكس عمق رؤيته ، وبالتالى صدق تعبيره .

## ثالثا : صورة المرأة فى الطبقة الوسطى

قامت دراستنا لنماذج المرأة فى روايات نجيب محفوظ على نهج ( اجتماعى ) ، يهدف إلى ربط هذه النماذج الأدبية بالبشر الذين تنعكس صورتهم عن الواقع الطبقى الموجود - حينئذٍ . وإذا كان هذا الدرس يسير حتى الآن بطريقة ( عرضية ) ، فإننا - خلال هذا النموذج الذى يمثل امرأة الطبقة الوسطى - سندرس بطريقة ( طولية ) ، نتتبع خلالها أجيالا ثلاثة فى إطار طبقة واحدة ، لما سبق أن ألمحنا إليه من أن هذا النموذج يرسم صورة تكاد تكون عامة ودالة على ( تطور ) وضع المرأة فى المجتمع المصرى وعلاقتها بالرجل بين الثورتين ١٩١٩ - ١٩٥٢ . ( وتصدق نفس القضية بالنسبة للرجل أيضا ) .

ونحن حين نستدل من الرواية على تطور الواقع ، نحاول أن نربط الأدب بصفة عامة - والرواية ( على وجه خاص ) - بالمجتمع . وهذا قريب مما تذهب إليه مدرسة ( علم الاجتماعى الأدبى ) فى فرنسا ، حين تحاول أن تربط بين الأشكال

---

( ١ ) بين القصرين ص ٤٤١ .

والمضامين الفنية والنظم والأوضاع الاجتماعية التى تنتجها ، حيث يرى لوسيان جولدمان أن « الرواية لابد أن تكون فى آن واحد سيرة ذاتية ، وتاريخا اجتماعيا »[١] .

## الجيل الأول - أمينة

نالت صورة أمينة عناية فائقة من المؤلف : فتبدأ الرواية بالحديث عنها وتنتهى بموتها ، والمؤلف يطلعنا فى البداية على دورة حياتها البيتية ، حيث تؤدى أعمالها فى همة وسرعة حتى دعتها جاراتها « النحلة » . وقد تزوجت دون الرابعة عشرة من عمرها . وتعرف عن عالم الجن أضعاف ماتعرف عن عالم الأنس ، الأبناء ينامون مبكرين وتبقى وحيدة فى انتظار زوجها أو « سيدها » الذى لايأتى إلا مع مطلع كل فجر ، وصورة الزوجة الخاضعة والزوج الآمر الناهى ، الذى لايقبل على سلوكه ملاحظة ، من مخلفات تقاليد العصور الوسطى وسمات المجتمعات الاقطاعية . والمؤلف يصف بتأن رضا الزوجة وخضوعها للزوج المستبد ، تخلع له ملابسه حتى الحذاء ولاتجلس إلا عند قدميه ، ولا تتحدث إلا بأذنه . وإذا كانت أمينة ( عبدة ) أمام الزوج ، فهى ملكة أو سلطانة فى أعلى البيت ، لاشريك لها فى مملكته . وكانت أما بارة حتى بياسين ابن زوجها . والمؤلف يرجع أسباب هذه الطيبة والأصالة إلى عوامل الوراثة والبيئة ، فهى ابنة شيخ حفظ القرآن وأم طيبة صالحة ، لذلك كان إيمانها عاما شاملا ابتداء من الله حتى الجن والعفاريت .

ربع قرن مضى لم تغير فيه عاداتها مع مملكتها المنزلية ولم تغادر البيت إلا مرات تعد على الأصابع مع الزوج لزيارة أمها العجوز الأرملة ، ومع ذلك لم تسخط ولم تتذمر . على أنه حدثت فى حياتها طفرة هائلة ، حين سافر الزوج إلى بعض أعماله خارج القاهرة ، وبدت لها زيارة الحسين عذرا قويا له صفة القداسة يبرر مانزعت إليه . « لم يغب عنها القلق ولا الإحساس بالذنب ، ولكنها تراجعا إلى حاشية الشعور الذى احتلت مركزه عاطفة استطلاع حماسية نحو الدنيا ، التى يتراءى لها درب من دروبها

(١) – Lucien Goldmann: Pour une Sociologie du roman. Editions Gallimard, Paris, 1964, P.28.

وميدان من ميادينها وغرائب من مبانيها وعديد من أناسها ، ووجدت سرورا ساذجا لمشاركة الأحياء فى الحركة والانطلاق ، سرور من قضت ربع قرن سجينة الجدران ماعدا زيارات معدودات لأمها فى الخرنفش - بضع مرات فى العام - تقوم بها داخل حنطور بصحبة السيد ، فلاتسعفها الشجاعة حتى لاسترقاق النظر إلى الطريق » .[١]

ولكن أمينة سقطت فى أول لقاء لها مع العالم الخارجى دلالة على عدم قدرتها على التعامل معه .. وكانت وسيلة السيد لإعلان غضبه ، هى طرد شريكة العمر من البيت . لقد أغراها الأبناء وتحملت هى المسئولية ، لذلك يقول فهمى : « نحن المذنبون .. وأنت المتهمة » .[٢]

هكذا المرأة فى المجتمع الأقطاعى الأبوى مستعبدة المستعبدين . ولكن حدث ما اضطر السيد إلى أن يرسل الأبناء لكى يحضروها ، حين جاءت حرم آل شوكت لخطبة عائشة ، فعادت إلى سيدها ، « وشعرت وهى تتعهده بهذه الخدمة ( مساعدته فى ارتداء ملابسه ) التى لم يسمح بها لسواها ، بأنها تسترد أعز ماتملك فى الوجود»[٣] .

وبعد زواج البنات وموت فهمى حدث بعض التغيير فى حياتها ، ولذا يقول لها كمال : « لست اليوم حبيسة البيت كما كنت قديما ، أصبح من حقك أن تزورى خديجة وعائشة أو سيدنا الحسين كلما أردت ، تصورى أى حرمان كنت تمنين به لو لم يفك أبى قيودك .

رفعت إليه عينيها فيما يشبه الارتباك أو الخجل ، كأنما كبر عليها أن تذكر بامتياز نالته نتيجة لثكلها ، ثم أطرقت فى وجوم ولسان حالها يقول « ليتنى بقيت كما كنت وبقى لى فقيدى » ، غير أنها تحاشت الإفصاح عما جاش به صدرها إشفاقا من تكدير صفوه ، وقنعت بأن تقول ، وكأنها تعتذر عما حظيت به من حرية : ليس خروجى بين حين وآخر فرجة استمتع بها ، إنى أزور الحسين لأدعو لك ، وأزور أختيك لأطمئن عليهما ، ولأحل مشكلات لاأدرى من كان غيرى يحلها ! »[٤]

وهذا التطور فى حياة الأم وما نالته من تحرر فى حياتها الاجتماعية ، ليس نتيجة لما ذكر كمال فحسب ، وإنما هو أيضا تطور حتمى لسير الحياة .

---

( ١ ) بين القصرين ص ١٩١ .
( ٢ ) بين القصرين ص ٢٤٣ .
( ٣ ) بين القصرين ص ٢٧١ .
( ٤ ) قصر الشوق ص ١٨٢ .

وفى « السكرية » نجدها وقد جف عودها وشاب شعرها برغم كونها لم تبلغ الستين ، ومضت تنطلق إلى بيوت الله كما تريد ، إذ لم يعد « سيدها » يحجر عليها . وازدادت هذه الحرية بموت نعيمة ابنة عائشة ومرض السيد وقعوده فى البيت . وصارت محدثة لبقة عما تسمع من كلام الشيخ عبد الرحمن فى الوعظ الدينى ، وأحاديث الناس فى السياسة وهجوم هتلر .[1]

وبموت الزوج تحس أنها فقدت ( كل مالها ) فى الدنيا ، لذلك تردد : « لم يعد لى شأن فى هذه الدنيا ، ولم يعد لى عمل ، وكل ساعة من ساعات يومى مرتبطة بذكرى من ذكريات سيدى ، لم أعرف الحياة إلا وهو محورها الذى تدور حوله ، فكيف أطيقها ولم يعد له فيها ظل ؟ »[2] .

وكما بدأت الثلاثية بالحديث عن أمينة انتهت بموتها ، وميلاد طفلة لعبد المنعم ، وفى هذا رمز لاستمرار الحياة وانتهاء الماضى وميلاد مستقبل جديد .

والمؤلف يقدم أمينة خلال الرواية فى صورة ملائكية رقيقة ، فهى مؤمنة طيبة حتى مع العفاريت ، إذا أحست بوجود طائف منهم قالت له فى نبرات لاتخلو من دالة : « ألا تحترم عباد الرحمن ! الله بيننا وبينك فأذهب عنا مكرما »[3] . أكثر من هذا أنها تعطف على جميع البشر وحين تدعو لأبنائها بالتوفيق لاتنسى الانجليز أعداء البلاد تدعو لهم أيضا ، وتطلب من الله أن يخرجهم من البلاد . لذلك كانت تعامل الناس على أنهم ملائكة لاتسىء الظن بأحد ، ولاتفرق بين الأهل والخدم . وهذا ماجعل ياسين يقول عنها : « ما أطيب هذه المرأة ، إن الله لايغفر لمن يُسىء إليها »[4]

هكذا يرسم نجيب محفوظ لهذه الأم صورة مشعة بالإيمان والطيبة كأنها قديسة ، وهى برغم ثقافتها المحدودة تدرك بالحس الفطرى - أثناء مناقشة زوجها مع كمال عن مقال « داروين » - أن الانجليز قتلوا فهمى وكفروا كمال .

وعلى هذا فقد كانت لها بعض الآراء الذكية برغم شخصيتها الخاضعة أمام شخصية الزوج المستبد ، الذى كان يزجرها دائما حين تحاول أن تتدخل فى الكلام بينه وبين الأبناء - وقد شجعت كمال على رغبته فى أن يدخل مدرسة المعلمين العليا ،

---

( ١ ) راجع السكرية ص ٢٠٦ .
( ٢ ) السكرية ص ٢٧١ .
( ٣ ) بين القصرين ص ٨ .
( ٤ ) قصر الشوق ص ٤٤٣ .

ويعلق كمال على هذا قائلا : « أليس عجيبا أن يكون رأى أمه خيرا من رأى أبيه ؟ ولكنه ليس برأى ، إنه شعور سليم ، لم تفسده ممارسة الحياة الواقعية التى أفسدت رأى أبيه ، ولعل جهلها بشئون العالم هو الذى صان شعورها عن الفساد ، ترى ماقيمة شعور ما - وإن سما - إذا كان مصدره الجهل . »[1]

**هذه الصورة الملائكية ذات الحس الصادق يسخر المؤلف من كونها جاهلة مهملة فى الحياة ، ومع ذلك تحس أنه يعطيها حقها من الحب والإجلال ، لأنه كان يرى فيها صورة أم قد يكون فيها من أمه الحقيقية الشيء الكثير . وهذه الصورة تكاد تكون تسجيلا صادقا لما كانت عليه صورة المرأة بصفة عامة فى ذلك الزمان .**

وقد ظلت طوال الرواية تدعو زوجها « سيدى » ، ذلك أنها حين حاولت أن تعترض فى بدء حياتها معه اعتراضا مؤدبا على سلوكه أمسك بأذنها ، وقال لها بصوته الجهورى فى لهجة حازمة « أنا رجل ، الآمر الناهى ، لاأقبل على سلوكى أية ملاحظة ، وماعليك إلا الطاعة فحاذرى أن تدفعينى إلى تأديبك »[2] ، لذلك « وقر فى نفسها أن الرجولة الحقة والاستبداد والسهر إلى مابعد منتصف الليل صفات ملازمة لجوهر واحد »[3]

وهكذا عاشت زوجة لاتشعر أن فيما تؤدى من طاعة مطلقة عبودية ، وإنما مصدر سعادة تقربها من « سيدها » ، وكان من الطبيعى أن تموت بعد وفاته ، لقد كان محور وجودها فى الحياة فكيف تطيق العيش من بعده ؟

وهذه الصورة لأمينة قد أبدع المؤلف فى رسمها فنيا وتاريخيا . فمن الناحية الفنية نجدها شخصية نامية ، نكتشف فيها بتراكم الأحداث جانبا بعد آخر من جوانب شخصيتها الحية الخالدة ، ونلمس فى كل أفعالها وعباراتها معنى ، يرسم جانبا من فكرها أو سلوكها ، يتناسب مع الإطار الفنى الذى أراده الكاتب لصورتها . وهنا نسجل ميزة هامة وعامة - بالنسبة للثلاثية - وهى أن **نجيب محفوظ يقدم شخصيات روائية خالدة على المستويين : الفنى والاجتماعى .**

---

(١) قصر الشوق ص ٦٦ .

(٢) بين القصرين ص ٩ .

(٣) بين القصرين ص ٩ .

وتعد هذه الصورة تسجيلا صادقا لصورة المرأة المصرية بسماتها العامة . وستظل هذه الصورة مرجعا ثرى العطاء لمن يبحث عن صورة المرأة فى المجتمع المصرى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين .

وكمال يحس بالسخرية ويغالبه الضحك حين أراد أن يحدث مقارنة بين أبيه وأمه وبين « صورة عبد الحميد بك شداد وزوجه سنية هانم ، وهما يسيران جنبا إلى جنب من الفرندا إلى السيارة لاسيدولا مسود ، ولكن صديقين متساويين ، يتحادثان فى غير كلفة » .[1]

ولاشك أن المستوى الطبقى هو المسئول عن هذا التفاوت فى الفكر والسلوك بين النموذجين : الأرستقراطية وامرأة الطبقة الوسطى .

## الجيل الثانى : خديجة وعائشة

إذا كانت أمينة تصوّر امرأة الطبقة الوسطى فى الربع الأول من القرن العشرين ، فإن ابنتيها - خديجة وعائشة - تمثلانها فى الربع الثانى . إن على الروائى حين يريد جعل نماذجه البشرية صورا صادقة لواقعه ، أن يتجاوز وعيهم الفردى ، بحيث يبدو النموذج ( مستقطبا ) لصورة جيل فى إطار واقع محدد . هذا ماحدث بالنسبة لصورة أمينة ، وما سوف نجده بالنسبة للجيل التالى .

خديجة فى العشرين من عمرها وهى كبرى إخوتها فيما عدا ياسين . وكانت قوية ممتلئة ، طويلة اللسان غير جميلة الوجه ، أما عائشة ففى السادسة عشرة « صورة من بديع الحسن ، رشيقة القد والقوام » وإن عد هذا فى محيط الأسرة وعرف العصر من العيوب ، حيث « كانت السمنة إحدى مميزات مفاتن المرأة »[2] وكانت بدرية الوجه مشربا بحمرة ، ذات عينين زرقاوين وشعر ذهبى . وهذا الاختلاف فى الخلقة والشكل نجم عنه اختلاف فى السلوك . فكانت خديجة نشطة فى عمل المنزل ، لاتكف عن السخرية و « عيابة من الدرجة الأولى » . بينما كانت عائشة كسولة تشغل بزينتها . وبالغناء عما دون ذلك . والكاتب يصف من خلال الصورتين نوع الحياة التى كانت تعيشها فتاة الطبقة الوسطى فى ظل الحجاب والاستبداد الأبوى . من ذلك أن

( ١ ) قصر الشوق ص ١٨٤ .

( ٢ ) بين القصرين ص ١٨٠ .

عائشة جاءها ضابط ليخطبها بعد أن لمحها من خلال النافذة ، فرفض أبوها فى كبرياء قائلا : « لن تنتقل ابنتى إلى بيت رجل إلا إذا ثبت لدى أن دافعه الأول إلى الزواج منها ، هو الرغبة فى مصاهرتى أنا .. أنا » [١]

لم يكن للفتاة اختيار أمام استبداد الوالد الذى كان يعد نفسه مسئولا عن تزويج أبنائه وبناته ، ولذلك رفض طلب فهمى لخطوبة مريم ، وهذا الاستبداد البطرياركى هو ماجعل خديجة تقول عنه « الأمر لله فى السماء ولأبى فى الأرض » إذ .. « كل شىء فى هذا البيت يخضع خضوعا أعمى لإدارة عليا لاحد لها ، هى بالسيطرة الدينية أشبه »[٢]

وهذا البيت المحافظ المنغلق عن العالم الخارجى ، كان يجعل من هاتين الفتاتين غير مريم جارتها المتحررة ، لذلك لم يكن لدى الفتاتين نقطة كحل أو بودرة أو أحمر « كأن البيت ليس به نساء » . وكان الحجاب يفرض عدم رؤية الخطيب لخطيبته ، لذلك كانت قريبات الخطيب يحضرن « لمعاينة العروس » . وكان امتحانا قاسيا للفتاة ، إذ تعرض كأنها ( سلعة ) لتتفحصها نساء أسرة الخطيب . وهذا مادفع خديجة إلى أن تقول : « إن المحكمة أرحم من الحجرة التى تنتظرنى الآن » .

وكان من الطبيعى أن تتزوج عائشة الصغرى قبل خديجة . وهنا يدير المؤلف منولوجا داخليا فى نفس خديجة ، حيث يدور حوار داخلى تتعجب فيه من سوء طالعها ، وهى تحدث نفسها بأنها تحافظ على الصلاة والصوم ، بينما عائشة لاتطيق المحافظة عليها يومين متتاليين « عائشة جميلة بلا شك ولكنها نحيلة ، السمانة نصف الجمال ، أنا سمينة ، واكتناز وجهى يغطى على كبر أنفى ، لم يبق إلا أن يشد بختى حيله .» [٣]

لم يكن هناك من عيب ملموس فى نظر الأم يحول دون زواج خديجة ، لذلك أرسلت أم حنفى بمنديلها إلى الشيخ رؤوف بالباب الأخضر ليقرأ طالعها ، فعادت الخادم بالبشرى . ثم تزوجت من ابراهيم شوكت شقيق زوج أختها . وهكذا عاشتا زوجتين فى منزل واحد ، بعد أن كانتا شقيقتين فى منزل واحد أيضا . ومضت

---

( ١ ) بين القصرين ص ٢٧٧ .

( ٢ ) بين القصرين ص ١٧٠ .

( ٣ ) بين القصرين ص ٢٧٧ .

**كلتاهما بعد الزواج تحقق وجودها بالكيفية التى تناسب مزاجها الشخصى وتكوينها النفسى .**

أما عائشة فقد مضت تحقق ذلك بارتداء « الفساتين » الجديدة التى تكشف عن الذراع ، وتشارك زوجها شرب « السجائر » ، وتعلم ابنتها نعيمة الغناء ، وتزور الجيران والأقارب ، ورأت الحماة مشغولة بأمور البيت فتركته لها تفعل ماتريد .

وعلى الرغم من تحررها - إلى هذا الحد فى بيت الزوجية - مازالت تخاف من أبيها وسطوته . فحين جاء لزيارتها « ركضت إلى الحمام لتزيل أثر المساحيق عن وجهها .. وقالت لزوجها .. لا أستطيع أن ألقاه بفستان صيفى يكشف عن ذراعى . »[1]

أما خديجة فقد انتقل معها إلى بيت الزوج « طول لسانها » وحبها للعمل والمشاكسة . ومن ثم كان مظهر تحقيق الوجود عندها ينحصر فى الاستقلال بالمطبخ . وظلت تناضل حتى استقلت به دون أختها ، لذلك قالت لها عائشة بعد هذا الاستقلال : « أنت سيده مستقلة عقبى لمصر »[2] .

وبينما خديجة تمارس حركتها الصاخبة ، كانت عائشة هادئة لايغضب منها أحد ، لذا قال لها ياسين : « ما أسعدك بنفسك ياعائشة ، علاقتك حسنة بجميع الأحزاب »[3]

**ونلاحظ هنا فى الحديثين السابقين وغيرهما أن الكاتب يمزج السياسة المعاصرة للأحداث بمواقف الحياة الاجتماعية .**

وكانت عائشة تدرك سلطان الوالد وجبروته لذا لم تحاول إغضابه ، كما فعلت خديجة التى يهددها لأنها أغضبت الحماة قائلا : « هل شجعك على هذا السلوك السىء ابتعادك عن قبضة يدى ؟ إن يدى تمتد إلى حيث يجب أن تمتد بلا تردد »[4] .

**وعلى هذا نستطيع أن نذهب إلى أن الكاتب وهو يرسم صورة هاتين الشخصيتين كان محافظا إلى حد كبير على الحس التاريخى لامرأة الطبقة الوسطى : فتاة وزوجة .**

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٣٢٢ .

( ٢ ) قصر الشوق ص ٣٨ .

( ٣ ) قصر الشوق ص ٤٣ .

( ٤ ) قصر الشوق ص ٢٦٣ .

إن أهم مايميز الثلاثية هو قدرة استفادها نجيب من الأدب الروائى التقليدى ، حيث كان الكاتب الحقيقى هو ذلك الذى يخلق الشخصيات . فكان لكل شخصية طابعها المميز . لقد كثر عدد البغايا والعوالم - كما سبق أن ذكرنا - ولكن لكل منهن شخصيتها المميزة وطابعها المستقل . كذلك فإن خديجة وعائشة شقيقتان عاشتا فى منزل واحد وظروف واحدة : فتاة وزوجة ، ولكن منذ البداية نحس أن لكل منها طابعها الخاص ، إنه طابع النقيض فى أغلب الأمور ، لا من ناحية المزاج والتكوين النفسى فحسب ، بل من حيث التشكيل البيولوجى للشخصية أيضا . ثم نجد أيضا اختلافا فى أثر وقع الأحداث على كل منها ، ليزيد من حدة التميز بينها .

ولما كان الجنس أساس حياة المرأة ، الذى يؤهلها للزواج. وهو الوظيفة الاجتماعية الوحيدة لها - إذ ذاك - فالجمال والقبح هما معيار كل شىء فى حياتها . فإذا ما كانت الفتاة جميلة - كعائشة - فلها أن تدلل فى الأسرة ولايهتم بتدريبها على أعمال المنزل ، ولا بتسمين جسمها إذا كان نحيفا . أما إذا كانت غير جميلة - كخديجة - فإن الأم تهتم بتدريبها على شئون المنزل ، وقد يتعدى ذلك إلى تعلم مهنة كالخياطة لتزيد من قيمتها عند الزواج . وهناك بجوار هذا محاولة التعويض عن الجمال بالسمنة التى تعد فى نظر هذا الجيل النسائى « نصف الجمال » أحيانا ، وأحيانا أخرى هى « الجمال كل الجمال » كما ترى أم حنفى ، فقد كان عملها فى البيت يكاد يعد ثانويا بالقياس إلى واجبها الأول وهو تسمين فتيات الأسرة « بما تقدم لهن من « بلابيع » سحرية هى رقية الجمال وسره المكنون »[1]

وقد ولد لعائشة فتاة ضعيفة القلب - لتوازى ضعف الأمل فى ائتلاف الأحزاب قبيل توقيع معاهدة ١٩٣٦ - وابنان هما محمد وعثمان ، وإذا بالتيفود يعصف بالبيت ويخطف زوجها خليل شوكت وطفليها محمد وعثمان . هذه السيدة الجميلة الشابة تصاب بهذه الكوارث جملة وتفقد أعزاءها فى لحظة عاصفة . ليس هذا الذى أصاب عائشة مصادفة ، إن له دلالة فنية تتناسب والجو التاريخى القاتم الذى دارت فيه قصة حياتها . إن عائشة هنا رمز لمصر الجميلة فى حزنها العبقرى أمام المأساة الدامية التى يصوغها القدر على أرضها ، من استلاب للحرية السياسية وانعدام للعدالة الاجتماعية ، ومع هذا فليس ثمة أمل كبير فى الإصلاح . أيضا فإن ماحدث

---

( ١ ) بين القصرين ص ٢٠ .

لعائشة هو تجسيد مادى لآلام كمال المعنوية ، حين تحطمت على صخرة الواقع ، وانحطت القيم فى نفسه دون أن يجد لها بديلا . حيث نجد أن كمال « لم يغب عنه مابينها من أوجه الشبه فى الحظ ، فهى فقدت ذريتها وهو فقد آماله ، وانتهت إلى لاشىء كما انتهى إلى لاشىء . بل كان أبناؤها لحما ودما ، أما آماله فكانت كذبا وأوهاما »[1]

هذا هو مايقوى الرمز الذى حملناه لشخصية عائشة ، بالإضافة إلى أنها نمط إنسانى واضح المعالم . ولم يكن غريبا بعد ذلك أن يحدث أبوها نفسه عنها قائلا : « عنوان التعاسة ياابنتى » .[2] وقد توالت عليها الآلام بعد هذا ، حيث شهدت موت أبيها ثم نهاية أمها . ومن الطبيعى ألا يصيبها شىء من هذا بأكثر مما أصيبت . بل لقد بلغ من براعة التخطيط الفنى للرواية وتتبعها الدائم لمصير ( كل فرد ) فيها مهما كان دوره ثانويا ، أن جمع الكاتب فى الصفحات الأخيرة بينها وبين ضابط قسم الجمالية الذى كان يريد أن يتزوجها ، حين جاء للقبض على أحمد وعبد المنعم .

**إن أعظم ميزة للثلاثية هى مايوحى به بناؤها الفنى فى عظمة وهدوء ، فيما يفصح عنه تتابع الأحداث فيها** . من ذلك أيضا أن نجد نعيمة – جميلة الشكل والصوت مثل أمها عائشة – كأن تاريخ ميلادها وموتها وأحداث حياتها لاتخلو من دلالات فنية . فقد جاءتها طفلة ضعيفة القلب بعد ميلاد عسير مع موت سعد زغلول ، لتكون رمزا لضعف الآمال فى تحقيق الحرية . وقد تزوجت بعبد المنعم ابن عمها الأخ المسلم ، ثم ماتت مع تزييف الانتخابات التى فشل فيها الوفديون وفاز فيها الأحرار الدستوريون . كل هذه الأحداث لها دلالات عميقة أراد الكاتب أن يعبر عنها . من هنا تأتى البراعة فى استخدام الرمز فى الرواية حين تحمله شخصية إنسانية ، إذ ينبغى أن يحافظ الكاتب على المستويين الحقيقى والرمزى ، بحيث يغذى كل منهما الآخر فى تزاوج واضح متبادل المعانى ، ويبقى لكل منهما فى النهاية المضمون المستقل الخاص .

أما خديجة فقد ظلت لتمثل صورة عادية للزوجة فى الطبقة الوسطى ، لتنقلنا خطوة أكثر تحررا من جيل أمها بعد أن انتزعت من الحماة الاستقلال فى شئون المنزل ، ومضت تعمل بهمة لاتكل « كأن بينها وبين الراحة عداء مستحكما » . وكانت

---

( ١ ) السكرية ص ٢٣٥ .

( ٢ ) السكرية ص ٢٠٤ .

تفرض إرادتها على الزوج والأبناء والخدم ولاتكف عن الحركة . والكاتب ينسب إليها فى نهاية الثلاثية آراء تبدو فيها أكثر رجعية ومحافظة حتى من زنوبة زوج ياسين ، إذ بينما تصر زنوبة على تعليم ابنتها كريمة ككل البنات حسب طبيعة التطور ، ترفض خديجة تعليم البنت إذ « لاحاجة بامرأة إلى القراءة مادامت لاتقرأ رسائل غرام » . كذلك ترى أن « التى تتوظف بائرة أو قبيحة أو مسترجلة » ، وأيضا فإن « الموظفة لايمكن أن تكون زوجة صالحة »[١]

وقد تسلحت خديجة بكل وسائل المشاكسة فى طبعها ، لكى تحول دون زواج ابنها أحمد من سوسن حماد ودون زواج عبد المنعم من كريمة ابنة خاله ياسين ، بحجة أن الأولى ( فقيرة وموظفة ) أى لايمكن أن تكون زوجة صالحة من وجهة نظرها ، والثانية ( ابنة عالمة ) وبالتالى فإن هناك شكا فى أخلاقها التى قد تتأثر فيها بأمها . وهكذا تتخطى خديجة شخصيتها الفردية لتمثل طبقتها وقيمها الخاصة ، لذلك حدث أحمد نفسه عنها بعد ثورتها فى مسألة الزواج رغم موافقة الوالد قائلا .. « هذه الطبقة البرجوازية كلها عقد ، تحتاج إلى محلل نفسانى بارع ، ليشفيها من كافة عللها ، محلل له قوة التاريخ نفسه »[٢]

وإذا كنا نرى أن عائشة قد ارتقت إلى مستوى رمزى بالنسبة للوطن ، فإن خديجة قد مثلت درجة أدنى ، حين كانت نموذجا لفكر طبقتها الاجتماعى والتقاليد الجامدة التى ثبتت عليها .

## الجيل الثالث - النموذج الجديد

تقدم السكرية نموذجا جديدا للمرأة استمد الكاتب بعض ملامحه من الواقع ، بيد أن صورته العامة لم يتحقق وجودها فى المجتمع المصرى إلا بعد سنة ١٩٥٢ . وهذا النموذج لايتحقق إلا فى ظل نظام اشتراكى ، فإن الاستقلال الذاتى للمرأة والتحرر الكامل لما ورثته من اضطهاد لايتم إلا بالتحرر الاقتصادى أى بالعمل . « ومع هذا فإن حل هذه المشكلة الإنسانية غير منوط ميكانيكيا بحل المشكلة الاقتصادية فما

---

( ١ ) السكرية ص ٨٩ ، ٣١٩ ، ٣٥٠ .
( ٢ ) السكرية ص ٢٨٠ .

معنى هذه العبارة ؟ إنها تعنى مساواتها بالرجل . ولكن هل خطر لنا مرة أن نتعمق فى معنى العبارة ؟ إنها تعنى على مستوى الإرادة الذاتية إن كل مانبيحه لأنفسنا يجب أن يكون مباحا للمرأة ، لزوجاتنا وأخواتنا وبناتنا .

إننا نريد تحرير المرأة وهذا يعنى ببساطة أن نبدأ بتحرير أنفسنا كرجال وبإعادة النظر فى حقوقنا كرجال ، وهذه بلا ريب مهمة صعبة ، ولكن أليس من مهمة الثورى أن يتصدى للصعوبات ويذللها ؟

ويتطلب هذا أيضا على مستوى الصعيد الموضوعى أن نبنى القاعدة المادية للاشتراكية ، وذلك بأن نفتح مجالات العمل أمام النساء جميعا » .[1]

وهذا مايبرر كون الدعوة الشاملة لتحرير المرأة فى مصر قد تأخرت من حيث التطبيق العملى إلى مابعد سنة ١٩٦٢ ، حين دعا « الميثاق الوطنى » إلى أن « المرأة لابد أن تتساوى بالرجل ولابد أن تسقط بقايا الأغلال التى تعوق حركتها الحرة ، حتى تشارك بعمق وإيجابية فى صنع الحياة » .[2]

**لذلك فإن صورة سوسن حماد كما تصورها الرواية لم تكن واسعة الانتشار ، غير أن الكاتب رأي بعض سماتها لدى « الطليعة النسائية » الواعية بحركة** العصر ، ذلك أن الروائى قد يبدأ من شخص ثم ينساه كلية وهو بصدد خلق نموذج بشرى جديد ، لاصلة بينه وبين الأصل أو الإيحاء »[3]

والكاتب يقدم لنا شخصية سوسن حماد بعد أن استوت ونضجت مبادؤها الاشتراكية وأفكارها التقدمية . وتقديم الشخصية على هذا النحو من النضج الفكرى ، يجعلنا نذهب إلى أن صورتها أقرب إلى المثال النظرى من كونها شخصية روائية نامية .

وتصور الرواية سوسن على أنها محررة فى مجلة « الإنسان الجديد » التى يرأس تحريرها الأستاذ عدلى كريم ( الذى سبق القول بأن الكاتب يعنى به سلامة موسى ) . ولايهتم المؤلف بتقديم وصف بيولوجى لها ، قدر اهتمامه بعرض أفكارها التقدمية التى ادهشت أحمد شوكت زميلها فى الجريدة والمعتقد .

---

( ١ ) عن مقدمة المرأة والاشتراكية ( بتصرف ) ترجمة : جورج طرابيشى ص ١٣ .
( ٢ ) الميثاق : ط . الاستعلامات – الباب السابع ص ٨٧ .
( ٣ ) السكرية ص ٢٢٧ .

وهى تدرك مهمة الكاتب وواجب الأديب فى مجتمع اشتراكى ، وترى أن « المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهى خطيرة ، أما القصة فذات حيل لاحصر لها ، إنها فن ماكر ، وقد غدت شكلا أدبيا شائعا ، سوف ينتزع الإمامة فى عالم الأدب فى وقت قصير »[١] .

وهى لاترضى عن الكتابة فى تيه الميتافيزيقا ، لأنه فيما عدا المتعة الذهنية والترف الفكرى لاتفضى إلى شيء ، فتطالب بأن : « تكون وسيلة محددة الهدف وأن يكون هدفها الأخير تطوير هذا العالم ، والصعود بالإنسان فى سلم الرقى والتحرر الإنسانية فى معركة متواصلة ، والكاتب الخليق بهذا الاسم حقا يجب أن يكون على رأس المجاهدين . أما وثبة الحياة فلندعها لبرجسون وحده »[٢] .

هذه بعض الآراء التقدمية لسوسن تصوبها كطلقات نارية ، نثبتها لا على أساس أنها آراؤها ، وإنما هى آراء الكاتب نفسه . إن المؤلف قد حمل الثلاثية كثيرا من الآراء التقدمية التى يؤمن بها فى الفكر والفن ، والسياسة والاجتماع ، والاشتراكية والثورة . لذلك فإنها تعد من أخطر الروايات التى لها بعد فكرى ، لا يقل روعة عن بنائها الفنى .

وقد أحبها أحمد لا بفكره فقد قصر عن متابعتها ، وإنما بمثل طبقته البرجوازية . وحين يقول لها وسط العمل : إنى أحبك . ترد عليه « هذه الحياة هى الجد كل الجد ، وأنت تعبث » .[٣]

وحين يقبلها فجأة تسأله : « ما المناسبة ؟ » وحين يطلب منها أن تتنزه معه ، تشترط أن تصحب فى الرحلة الكتاب الذى تترجمه . وقد ازداد إعجابه بها حين رآها تتحدث عن أسرتها الفقيرة بكل إعزاز . ولم تخجل من كون أبيها عاملا بسيطا . وحين يناقشها فى الزواج تطلب منه أن يتخلص من كل رواسب البرجوازية فيه ، وتذكره بأنها معرضة مثله للسجن ، وأنه يجب أن يضع هذا فى حسبانه ، كما يجب أن يحطم تقاليد أسرته البرجوازية ، أكثر من هذا « سوف تطالب بقاموس جديد عند الكشف عن الكلمات المأثورة مثل : زواج ، غيرة ، الماضى . »[٤]

---

( ١ ) السكرية ص ٢٤٨ .
( ٢ ) السكرية ص ٢٤٩ .
( ٣ ) السكرية ص ٣٠٩ .
( ٤ ) السكرية ص ٣١٥ .

وبعد تفكير يقول لها : « إنى مسلِّم بما تعنين ، ولكن دعينى أصارحك بأننى كنت آمل أن أحظى بفتاة عاطفية ، لا بفكر محاسب مدقق !.

فتساءلت وعيناها تتابعان البط السابح : لتقول لك أحبك وأوافق على الزواج منك ؟!

- نعم ! .

ضاحكة ، «وهل ترانى كنت أدخل فى التفاصيل ، ما لم أكن موافقة على المبدأ ».[١] .

وبعد أن تزوجها برغم معارضة أمه ، سأله خاله كمال : وهل تزوجت على سنة الله ورسوله ؟

فضحك أحمد أيضا وقال : طبعا ، الزواج والدفن على سنن ديننا القديم ، أما الحياة فعلى دين ماركس .»[٢]

ويلحق بهذا فى مجال علاقة الرجل بالمرأة أن أصبحت الذرية والنسل «موضة قديمة » ، تتساوى فى هذا زوجتى أحمد وعبد المنعم ، مما جعل خديجة الأم تسائل زوجها فى حدة « إذا كانت العروس لا تحبل ولا تلد فما فائدتها ؟ »[٣]

وقد شاركت سوسن زوجها فى طبع المنشورات وتوزيعها والمساهمة فى الاجتماعات التى تعقد فى البيت . وحين قبض على أحمد وعبد المنعم لم تصرخ ولم تولول ، كما فعلت الأم خديجة وكريمة زوج عبد المنعم . وقالت للأم بصوت هادئ حزين : « هدئى روعك ، لم يعثروا على شىء مريب ، ولن يثبت ضدهما شىء ، لا تجرى وراءهم حفظا لكرامة عبد المنعم وأحمد .

فصاحت ( الأم ) بها : هذا الهدوء تحسدين عليه !

فقالت سوسن برقة وصبر : سيعودان إلى بيتهما بخير اطمئنى .

فتساءلت بحدة : من أدراك ؟

- إنى واثقة مما أقول » .[٤]

وهكذا تسبق الصورة الروائية - بفكرها - اللحظة التى تعبر عنها ، وتتعداها إلى

---

( ١ ) السكرية ص ٣١٦ .
( ٢ ) السكرية ص ٣٢٢ .
( ٣ ) السكرية ص ٣٤٩ .
( ٤ ) السكرية ص ٣٧٥ .

( استشراف ) معالم المستقبل ، إذ هي واثقة من أن المستقبل - بحكم التطور - في صف القوى الثورية ، التي تستوجب علاقات وقيما جديدة .

هذه صورة سوسن باعتبارها النموذج الجديد للمرأة . ومن الملاحظ على هذه الشخصية أن الكاتب لم يتعمقها من الناحية الإنسانية العامة ، وإنما تعمق فكرها الواقعي وأيديولوجيتها الاشتراكية ، وما يوازيها من تطور ينبغي أن يسود في علاقة الرجل بالمرأة . وعلى قدر ما تروعنا هذه الصورة من الناحية الفكرية ، فإنها كشخصية روائية تبدو مسطحة قريبة الغور . ولعل السبب في هذا أنها لم تشغل مساحة كبيرة من الرواية . أو أن هذا النموذج في المجتمع كان محصورا في إطار شخصيات نادرة محدودة ، مما أدى إلى أن تكون الصورة في الرواية على قدر الحجم الموجودة به في المجتمع إذ ذاك .

## السمات الفنية لصورة المرأة في الثلاثية

أهم ما يلاحظ على كتاب الواقعية في الرواية قبل سنة ١٩٥٢ - على قلتهم - أنهم يجمعون بين الثقافتين العربية والغربية ، بالإضافة إلى الانتماء إلى موقف فكري محدد يعبرون عنه . من هنا كان امتياز الأدب الواقعي بنظرة شمولية يصدر عنها في رسمه للصورة وبنائه للتجربة . وهذا ما نراه في الثلاثية ، حيث نجد الشخصيات تقرن حياتها الاجتماعية بالأحوال العامة للوطن . من ذلك على سبيل المثال أن محمد عفت يقول لصديقه أحمد عبد الجواد : « أنت رجل رجعي ألست تصر على حكم بيتك بالحديد والنار ، حتى في عصر الديمقراطية والبرلمان »[1] .

والصراع بين حسن سليم وبين كمال من أجل عايدة صراع طبقي بالدرجة الأولى ، والفائز بزواجها تأكيد لانتصار الطبقة التي لها السيادة في المجتمع ، لذلك يقول حسن سليم لكمال في لهجة التحدي : « فلندعها توازن بين ما قال ابن التاجر وما قال ابن المستشار »[2] ، ومن ثم كانت خطبة حسن سليم لها « اتفاقية من جانب واحد » كتصريح ٢٨ فبراير ( ١٩٢٢ ) . وقد ارتبط فشل كمال العاطفي بموت سعد

---

( ١ ) قصر الشوق ص ٢٣٨ .

( ٢ ) قصر الشوق ص ٣٤٩ .

زغلول والمنفلوطى وسيد درويش وضياع السودان ، ثم انهيار القيم الدينية وتشويه الصورة المثالية للأب فى نفسه .

وقد أفضت رؤية الكاتب الشاملة لبناء الرواية – كما سبق توضيح ذلك – إلى أن يقدم صورة المرأة – والناس عامة – وقد انعكس عليها تأثير الواقع بجميع أبعاده وسلبياته . ومن ثم لم تعد الشخصية خيرة أو شريرة على الإطلاق ، وإنما هى إنسان مركب النزعات معقد التكوين ، أو هى بمعنى أوضح الصورة التى نلقى بها البشر فى الواقع المعاش . كذلك فإن الكاتب يؤلف بين معظم النماذج الإنسانية على اختلاف مستوياتها الاجتماعية .

**السمة الثانية : إن بناء الرواية لا يخضع للقدرية أو العفوية ، وإنما هو بناء متماسك خطط فيه لكل موقف بعناية ، ومن ثم كانت الصورة إيجابية متحركة ، تتحرك فى وسط اجتماعى واضح تبدو فيه خصوصية الزمان والمكان** . نجد هذه الإيجابية فى كل صور المرأة فى الرواية ، فعايدة تصدق كلام ابن المستشار على كلام ابن التاجر ، وعائشة لا يمنعها الحجاب والإرهاب الأبوى من أن تتطلع إلى العالم الخارجى من خلال الطاقة الضيقة المتاحة لها ، فتحب من المشربية ضابط الشرطة حسن إبراهيم . كما لا تسلمها – بعد الزواج – طيبة الطبع وهدوء المزاج النفسى إلى سلبية مفرطة ، وإنما إلى أن تكون على علاقة طيبة مع جميع «الأحزاب العائلية» . وخديجة ترى أن تحقيق الوجود لا يتم إلا بأن تستقل بمطبخها ، وإن ثارت الحماة وهدد الأب . وزنوبة العوادة تبدو إيجابيتها فى أنها مرقت من بيت خالتها ومعلمتها زبيدة لتعيش مع أحمد عبد الجواد فى العوامة ، ولكنها لا تهدأ حتى تظفر بياسين زوجا وتستمسك به رغم شذوذه .

**والمرأة أثناء حركتها فى الرواية واعية بطبيعة الجو الاجتماعى الذى تتحرك فيه ، ومن ثم تلتزم فى السلوك والفكر الحد الذى تبدو به فى الحياة .. وليست هناك شخصية مهما تكن ثانوية تتجاوز دورها فى الواقع** . الشخصية الوحيدة التى نحس أن الكاتب قد رسمها نمطا نظريا ، أكثر من كونها شخصية بشرية هى سوسن حماد التى أراد من خلالها أن يصور الملامح الجديدة للمرأة فى إطار يستشرف رؤيته ، ومن هنا كان اتكاؤه على فكرها وسلوكها المادى دون محاولة إبراز عواطفها الخاصة .

**السمة الثالثة : إن الكاتب فى تقديمه للصورة يستعين بكافة الوسائل الفنية ، التى تمكن الروائى من أن يجعل الشخصية حية فى رواية ، حيث إنه لا يقدم**

الشخصية - مهما تكن ثانوية - دفعة واحدة .

وإذا أخذنا صورة أمينة مثالا لتصوير الشخصية ، رأيناه فى البداية يقدمها بالتقرير السردى المفصل الذى يهتم بالوصف المادى والنفسى والحركة الدرامية ، حيث يقدم فى البداية وصفا متأنيا شاملا يرسم لها صورة واضحة ، سواء فيما يتصل بالصفات المادية أو الأحاسيس النفسية[1] .

يضاف إلى هذا السرد الحوار المركز الموحى ، بحيث يبرز جوانب أخرى للشخصية ، أو يؤكد بعض ماعرف عنها من قبل . مثال ذلك الحوار الذى دار بين الأم وفهمى حين طلب منها أن تكلم والده ليخطب له مريم[2] .

فهذا الحوار يضيف أبعادا جديدة تعرفنا بشخصية أمينة الخانعة أمام زوجها المستبد ، وهو - الحوار - يعبر بصدق عن الموقف والشخصية . ونجد الكاتب يحاول أن يبث خلاله نجوى النفس أو مايعرف بالمنولوج الداخلى ، وإن كان على قدر يسير .

ثم يأتى بعد ذلك تطور الأحداث فى الرواية ليضيف أبعادا أخرى تنمى الشخصية وتزيد من معرفتنا بها . وأخيرا يأتى ( حديث الآخرين ) ليكون عنصرا آخر من العناصر التى تساعدنا على تمثل الشخصية ، من ذلك قول ياسين عنها : « ماأطيب هذه المراة إن الله لايغفر لمن يسىء إليها »[3]

ولاتموت الشخصية أو تغيب عن الرواية ، إلا بعد أن يكون المؤلف قد استنفذ كل مايريد أن يقوله من خلالها ، لذلك كان من الطبيعى أن تموت أمينة بعد وفاة الزوج ، لأنها لاترى لها وجودا بغيره ، « ولاتعرف الحياة إلا وهو محورها الذى تدور حوله » ، بل إنها لم تكن تبصر الحياة ذاتها إلا بعينيه » .

هكذا يبذل الكاتب كل جهده ليستعين بعناصر فنية مختلفة تبرز جوانب الشخصية ، التى يقدمها ممتزجة بعبير الحياة وملامح الواقع .

**السمة الرابعة : إن نهاية الرواية لاتجنى على الشخصية الروائية عند نجيب محفوظ .** لقد سبق أن لاحظنا أن كتاب الرواية الرومانسية مغرمون بالنهايات

---

( ١ ) بين القصرين ص ٥ .

( ٢ ) بين القصرين ص ١٤١ .

( ٣ ) قصر الشوق ص ٤٤٣ .

الفاقعة : سعيدة أو مأسوية ، بحيث تبدو هذه النهايات مفتعلة لإثارة الشفقة أو التعاطف مع شخصيات الرواية بدرجة ترضى ذوق جمهور محدود الثقافة والوعى ، أكثر من كونها نابعة من التطور الفنى لأحداث رواية ، تشكل بناءها القدرية والسلبية .

أما عند نجيب محفوظ فالنهاية ( نهاية الرواية والشخصيات ) نابعة أساسا من التطور المنطقى للحدث الروائى الذى سبق أن خطط بعناية فائقة ، فعايدة تفضى حتمية الصدق مع الواقع ألا تقبل كمال زوجا برغم إخلاصه فى حبها ، وعائشة الجميلة تسلب أعز ماتملك ، وتبدو فى صورة المصاب الحزين لتكون رمزا لما أصاب كل جميل فى الواقع ، وخديجة تستمر فى الثلاثية لتمثل الصورة العامة لامرأة الطبقة الوسطى بفكرها وسلوكها . الظروف المضطربة جعلت جليلة العالمة غنية ثرية ، وزبيدة متسولة تسير فى الشارع هائمة كالمجذوبة فى نهاية الرواية .

ونفس القضية تصدق على نهاية الرواية التى تبدو من ناحية نتيجة طبيعية لتطور أحداثها ، ومن أخرى تعكس صدق تصوير الواقع ، حيث انتهت الرواية بدخول أحمد وعبد المنعم السجن تعبيرا عن عدم صلاحية التطرف فى إصلاح الأحوال المضطربة للمجتمع . ولكن السجن برغم برودته وظلامه يشع خيوط النور والأمل من خلال قضبان نافذته . ونفس المعنى نجده فى إنهاء الرواية بموت أمينة وميلاد طفلة لعبد المنعم وهو فى السجن ، لقد انتهى الماضى القديم ، ولكن ينبغى ألا نشغل بالحزن عليه ، بقدر ماينبغى أن نتفاءل باستقبال الأمل الجديد . وهذا الرمز أعطى خاتمة الرواية لمسة تفاؤل مشرقة .

**السمة الخامسة : إن ( اللغة ) التى يقدم بها الكاتب تجربته من غير تكلف فى صياغة الأحداث أو الحوار ، تتركب فى وضوح عذب ، لتؤكد تمكن الكاتب من لغته الموحية الشاعرة .** ورغم هذا لانجده يحيل الأدب إلى صنعة لغوية ، وتقديم لوحات وصفية أو آراء نظرية عامة ، لاعلاقة لها بالحدث الرئيسى للرواية . فهو يبنى العبارة بقدر ماتخدم الفكرة .

**من هنا يلتحم الشكل بالمضون والحدث بالشخصية لنجد** – فى الرواية الواقعية عامة والثلاثية خاصة – تجربة روائية حية عميقة الأثر ، تبرز صورة المرأة ( والرجل ) من خلالها صادقة مع الواقع الذى تصوره .

إن عناية الرواية – الواقعية – بالموقف الفكرى لم يمنعها من الاهتمام بالجوانب

الفنية التى تجعل من الشخصية نامية إيجابية ، ومن الرواية قطعة نابضة من الحياة زاخرة بالحركة ، وعلى هذا يبدو أن « الفن هو المعبر عن عالم الإنسان ، وإلى هذا فمن الأدباء من أسهم بفنه فى معركة الآراء العالمية ، فينقلب الفن على يديه عدة من عدد الكفاح فى ميدان الجهاد العالمى . لايمكن أن يكون الفن نشاطا غير جدى »[1] .

وهذا الفهم لدور الفن عند أدبائنا الواقعيين ، يؤكد أن دور الفن لايقف عند الحكى المسلى والتعبير العاطفى ، وإنما يتعدى ذلك إلى المساهمة فى خلق القيم وخلق الذات وخلق الواقع من جديد . انطلاقا من هذا الفهم التقدمى ، كان امتياز الرواية الواقعية على الرواية الرومانسية التى عاصرتها ، ويقف نجيب محفوظ كاتبا من أكبر الكتاب إنتاجا فى مرحلة بحثنا وأكثرهم تقدمية . لذلك نرى أن الدور الذى قام به يجعله بحق ( أكبر معلم ) فى تاريخ الرواية العربية المعاصرة .

## نماذج جديدة للمرأة فى الرواية الواقعية المعاصرة

تنهى « الثلاثية » دراستنا التى حددنا لها زمنيا سنة ١٩٥٢ .[2] بيد أن هناك نماذج جديدة لصورة المرأة - على وجه خاص - فى الرواية المعاصرة نشير إليها - بسرعة - لسببين :

الأول : إن هذه النماذج تصور المرأة إنسانا سويا له دوره الإيجابى ، الذى ( يوازى ) دور الرجل فى صنع الحياة . وهذه النماذج تعد تنمية للصورة الفنية التى رسمها نجيب محفوظ لسوسن حماد فى الجزء الأخير من الثلاثة .

الثانى : إن بعض هذه الروايات مثل « الأرض » تعد ( انتقالة بارزة ) فى تاريخ الرواية العربية ، فكان من الضرورى أن نوضح ذلك ، خاصة وقد صدرت

---

( ١ ) السكرية ص ١٧٩ .

( ٢ ) سبق أن ذكرنا أن مؤلف « الثلاثية » صرح بأنه انتهى من كتابتها فى أبريل ١٩٥٢ .

( ١٩٥٣ ) فى وقت قريب من الإطار الزمنى الذى حددناه لدراستنا . والروايات التى نعرض لها - هنا - هى :

العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح : لويس عوض (١٩٤٧)

قصة حب : يوسف إدريس (١٩٥٦)

الباب المفتوح : لطيفة الزيات (١٩٦٠)

الأرض : عبد الرحمن الشرقاوى (١٩٥٣)

## صورة مونا فؤاد فى « العنقاء »

يذكر المؤلف أنه كتب هذه الرواية - فى المقدمة الطويلة لها - بين سنتى ١٩٤٦ و١٩٤٧ ولكنها لم تنشر إلا مؤخرا فى بيروت .[١]

**والعنقاء أو تاريخ حسن مفتاح - كما يراها مؤلفها - « رواية فلسفية تعالج مشكلة العنف فى المجتمع الإنسانى وتصور كارثة الإنسان منذ نزلت به لعنة قابيل ، فالرواية إذن جزء لايتجزأ من أدب السلام . وهى إذا كانت قد اتخذت من بعض التشنجات الشيوعية إطارا لها ، فمفهومها أعم من الشيوعية ، إنه يناهض العنف أينما كان وكيفما كان . إنها دعوة بلغة الفن ضد الاحتكام إلى السلاح فى حل قضايا الإنسان »[٢] .**

والرواية تدور حول كفاح حسن مفتاح الذى قتل ، ثم تقمص شخصية فلاح صعيدى ابن عم له هو سيد قنديل . وبعد هذا الحلول وما يشير إليه من معنى فكرى حول خلود الروح لدى أبناء الشعب المصرى ، تصور الكفاح الذى قام به حسن ( بروحه وجسد ابن عمه ) فى نشر المثل الاشتراكية والمبادئ الثورية . ولكن القوى الرجعية - الممثلة فى السلطة - تحكم خطتها لقتله حين أراد أن يجتمع برفاقه للإعداد لثورة ، فيشنق نفسه بعد أن خرج من فراش مونا فؤاد . « وكان يعلم أن المعجزة قد حدثت ، وأن الدائرة قد اكتملت وأن « الياء » قد ولدت « الألف » وأن الأب صار

---

( ١ ) العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح : لويس عوض ط . دار الطليعة ببيروت سنة ١٩٦٦ ص ٧ .

( ٢ ) الغلاف الأخير للرواية .

الابن . ولهذا لم يلتفت إلى الوراء مرة واحدة ، وتركها راقدة على السرير مشرقة كأنها الأرض قد أخصبت .»[١]

والرواية برموزها الكثيرة وسردها الطويل الذى يبلغ درجة الإملال ، والخطابية المتكررة التى يرددها حسن مفتاح فى نقد سلبيات المجتمع ، نستطيع أن نستخلص منها أهم شخصية نسائية، تلتقى فى ملامحها العامة بصورة سوسن حماد ، وهى شخصية مونا فؤاد . والمؤلف يقدمها على أنها كانت فى البداية زوجة لرجل ارستقراطى هو عبد السلام بك ربيع ، ولكنها أحست أنه لا يحترم إنسانيتها ، إذ اتخذها وسيلة لترويج تجارته . ومن هنا قطعت علاقتها به ، وآمنت بمبادئ حسن مفتاح الإصلاحية وقبيل وفاته تحمل منه جنين الثورة ، وبذرة استمرار الروح المناهضة لأعداء الحرية والتقدم .

وإذا كان المؤلف قد قدم مونا فى بعض المواقف الدارمية التى تكشف عن بعض جوانب شخصيتها ، إلا أنه عجز عن أن يقدمها فى صورة إيجابية حية توضح الأدوار ( الخمسة ) المرهقة التى جعلها تقوم بها وهى : دور الأم بالنسبة لابنتها ماجدة – دور المطلقة التى تدخل فى حرب مع مطلقها من أجل ابنتها – دور التلميذة بالنسبة لحسن مفتاح « المعلم الأكبر » – الدور الإنسانى « حيث كانت من حين لآخر تتعذب عذابا واضحا حين تقرأ عن الأوبئة تحصد الفلاحين ، أو تسمع بأن كاتبا من كتبة دائرتها قد أخرج ولده من المدرسة لعجزه عن سداد الرسوم ، أو يقع بصرها على الآلاف من أسمال القاهرة طريحة على أرصفة الشوارع ، أو محتكة فى المارة تشحذ الملاليم » .[٢]

والدور الخامس من أدوار حياتها هو جماع للأدوار السابقة ، إذ كانت برغم هذه المشاغل كلها إنسانة سوية فى أغلب أوقاتها . لقد تعلمت من الحياة ألا تطلب كثيرا ولقد أوتيت كل ما تطلب . إنها لا تظفر بالمتع الكبرى وهذا لا يهم . إن ربيع بك وجوه القاتل بعيدان عنها ، وهذا نصف السعادة . أما نصفها الآخر فهو ماجدة ، وحسن مفتاح ، بل إن حسن مفتاح لا يدخل فى باب السعادة ، لما لها من خبرة سيئة مع ثلاثة رجال قبله . ومع هذا لم تكف عن متابعته إلى أن كان اللقاء ليلة الانتحار ، وحدثت المعجزة ، وتمت الدائرة ، وأخصبت بجنين الأمل .

---

( ١ ) العنقاء ص ٤٣٨ .
( ٢ ) العنقاء ص ٣١٤ .

والرواية مثقلة بالرمز والتأثر بالمثيولوجيا الإغريقية والفرعونية حتى فى أحاديث الحب ، إذ وسط الحديث مع مونا عن الثورة ، يرتد حسن إلى الفردية المطلقة وينسى العالم وبؤسه ، ولا يتذكر إلا الحبيبة : «أنا الآن طفل . الطفولة اليانعة يامونا . وأنت الأمومة الشاملة يامونا ، والجزء يعود إلى الكل . الطفل لا يعرف إلا ثدى أمه ، يتحسسه بيده الصغرى ، يقبل عليه بفمه الأصغر ، الكون عنده تركز فى شبر من اللحم .»[1]

ووسط العناية بالرمز وخطابة حسن مفتاح ونقده للمجتمع وأحاديثه الطويلة مع الثائرين عن الأوضاع العامة بهتت صورة مونا فؤاد ، وقدم ماأراد أن يقوله عنها بطريقة تقريرية سردية ، لذلك بدت شخصية مسطحة أقرب إلى النمط المثالى كما رأينا فى سوسن حماد . والكاتب يجعلها برغم مشاكلها المتعددة وأدوارها المرهقة ، تتجاوز كل هذا ليبرز العنصر الإنسانى فيها ، الذى يشارك فى صنع الثورة ، ويرثى للكوارث التى تصيب أبناء الوطن ، ويرفض الاقتران بالظلم ولو فرض عليه .

## صورة فوزية .. فى .. «قصة حب»

هذا النموذج المسطح النمطى فى «العنقاء» ، نجده وقد بدا صورة حية ، وشخصية نامية ، حين تمثله فوزية فى «قصة حب» ، أول روايات يوسف ادريس[2] ، والتى تنقلنا نقلة أوسع من إطار الواقعية النقدية إلى إطار الواقعية الاشتراكية ، التى لا تكتفى بعرض الجوانب السيئة فى المجتمع ونقدها ، بل تبرز بجوارها إشعاعات الأمل وتفصح عن القوى الجديدة الصاعدة وانتصارها على القوى المضادة .

والرواية تصور كفاح شاب وفتاة جامعيين يعملان سويا ضمن لجنة الكفاح من أجل تحرير الوطن . وهمالا يتعاملان رجلا وامرأة وإنما إنسانين ، لا حديث عن الحب أو الجنس ، وإنما عن الكفاح والجماهير المظلومة والمناضلة فى نفس

---

(١) العنقاء ص ٤٣٧ .

(٢) صدرت الطبعة الأولى فى سلسلة الكتاب الذهبى ضمن مجموعة جمهورية فرحات ط . روزاليوسف . القاهرة يناير ١٩٥٦ .

الوقت . البطولة فى الرواية إذن ليست محصورة فى أحد ، لذلك فالرواية تقوم على « رؤية ملحمية للحياة والإيمان بوجود الأبطال ..»[1]

والبطل هنا - حمزة - لا يسقط برغم القوى المضادة التى تطارده ، إذ ينجح فى الإفلات من يد الشرطة وأثناء الهرب تضيع نظارته ، ولكنه لم يفقد الرؤية بل تزداد وضوحا ، إذ عندما دخل وسط الزحام أدرك أن المكان الأمين الذى يمكن أن يختفى فيه هو « قلب الناس أنفسهم » .

وفوزية بطلة الرواية - التى تصور نشاط الفدائيين سنة ١٩٥١ - تقف على نفس الدرجة من التقدمية لفكر الرواية وشكلها الفنى ، إذ تتعامل مع حمزة - دون إحساس بشىء ، إلا أنها إنسان يشارك فى بناء الوطن . وهى فى هذا مدركة أن « الهدف هو اللى بيطور الدافع إلى العمل ..» ، كذلك تجيد العمل والكفاح وشغل البيت ، إذ ليست « مثقفة عفنة » . وهى ترفض أن تحدثه بشىء عن أسرتها لا لفقرها فالفقر ليس عيبا ، بل لأنها تؤمن بالإنسان وحده ، وهو فى حد ذاته دلالة على الأصل والفصل ، وحين عجز عن تدبير مخبأ طلبت منه أن يحضر ليقيم عندهم فى البيت ، ولكنه رفض . وأثناء الكفاح والعمل معا أحس أن هناك شيئا محيرا يحيط بتلك الفتاة .. وحاول أن يعبر لها عن أحاسيسه نحوها بطريقة ملتوية ، فقاطعته قائلة : « متتكلم بصراحة أكبر .. متقول ياأخى إنك بتحبنى وتنتهى ، وإنك عايزنى أحبك .. مش هى دى المشكلة ؟ ! مش هى دى الحكاية اللى اجتمعنا علشانها ؟! ..

إحنا ورانا إيه غير كده .. لا كفاح ولا يحزنون .. فضينا للحب .

وحاول حمزة أن يقاطع ويتكلم ولكنها استمرت : أنا كنت فاكرة إن الناس اللى زيك حاجة تانية .. كنت فاكرة إن العمل الخطير اللى وراهم ، أهم من الحاجة التافهة اللى بيجرى وراها كل الناس .. »[2]

هكذا تثور فوزية أو الصورة الجديدة للفتاة المصرية كما عبر عنها الكاتب فى براعة . إنها ليست امرأة حالمة ، بل إنسانا واعيا بكل متطلبات اللحظة المعاصرة . ولكن حمزة يفهمها فى لقاء تال بعد أن خرجت يومها غاضبة « .. أنت عزيزة عندى جدا يا فوزية .. أنا مش باحبك حب عادى .. أنا حبيت مصر فيكى ، حبيت النيل

---

( ١ ) تجارب فى الأدب والنقد : شكرى عياد ص ٢٥٦ .
( ٢ ) جمهورية فرحات ص ١٢٠ .

اللى فى دمك ، وبياض القطن اللى فى وشك ، وشمسنا الحلوة اللى عسلت ف عنيكى ..»[1]

ورغم المثالية فى البطولة والكفاح لا تفقد الشخصيات عند يوسف إدريس السمات الإنسانية ، إن فوزية هنا ليست ( نموذجيا نمطيا ) كما رأينا عند نجيب محفوظ ولويس عوض ، وإنما هى « نموذج واقعى » يعيش حياة الإنسان بجميع نوازعها وميولها ، « إحنا يجب نعيش ونكافح علشان الناس تعيش .. إحنا مش رهبان ولا ملايكة .. إحنا بنى آدميين .»

كذلك فإن فوزية من الناحية الفنية شخصية نامية ، والمؤلف لا يقدمها بتقرير وصفى ، وإنما يتركها تتحرك فى الرواية ، لنكتشف مع كل موقف عنصرا من العناصر المكونة لشخصيتها . ليس هناك مفتاح للشخصية أو سمة مميزه لها إلا ما يكتشفه القارئ بنفسه ، حيث هو مطالب باكتشاف الشخصية الروائية ، وتقييمها فنيا ليعرف علاقتها بالواقع .

والمؤلف يقدم فوزية كاملة الوعى لا بالكفاح ومتطلباته فحسب ، بل بدورها فى المجتمع أيضا ، « إن المجتمع الذى أوجد فيه ما هو إلا جسد حى كبير ، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه .. ولا حياة لى إلا داخل ذلك الجسد أردت أم لم أرد . ولا أستطيع أن أعمل غير ما يعود عليه بالنفع وإلا نبذنى وتخلص منى . »[2] .

وبناء الرواية يقف على نفس الدرجة من الجودة التى قدمت بها شخصية فوزية ، إذ تعكس فهما واضحا لمفهوم الواقعية الاشتراكية ، يفصح عن رؤية نضالية متفائلة . والكاتب يكاد يجعل البشر يقفون على درجة واحدة من الوعى الاجتماعى ، حتى العمال : سيد حسنين واسماعيل أبو دومة وزوجته أم محمود ، والزوج العامل يعلل سر وعى زوجته بأنها تسمع الراديو . ثم « ما فيش بينى وبين أم محمود سر ، إحنا على الخير والشر سوا » .

والكاتب يبدع فى التصوير المركز المعبر عن الواقع الاجتماعى الذى تتحرك الرواية خلاله ، دون أن يترك بصمة توحى بوجوده المباشر .

---

( ١ ) جمهورية فرحات ص ١٣٣ .

( ٢ ) جمهورية فرحات ص ١٤١ .

والوصف التالى يدور فى خيمة لمعسكر التدريب الذى يعمل فيه حمزة ومعه حسن خفير المعسكر : « ومضى الشاب إلى وابور غاز برجلين اثنين ، وكوز صفيح وأبريق فخار كبير مملوء بالماء ، وعلبة سكر ، وأخرج من جيب بنطلونه باكو شاى نصف أوقية .. وبينما كان يشعل الوابور سأله حمزة :

- حدش جه ؟..
- ولا نفاخ النار ..
- فيه واحد كان مواعدنى الساعة اتنين ودلوقتى وربع .. ما جاش ياحسن .
- ما جاش ..
- غريبة ..
- ما غريب إلا الشيطان ..

ثم نظر إليه الشاب وابتسم وأضاف :

- أنا موش مصدق ..
- إيه ياحسن ..
- إن هنعملو معسكر تدريب ..
- ليه يا بو على ..
- مش باين .
- بكره يبان فاهمنى إزاى .. »[1]

فالكاتب قد عبر عن أفكاره وما توحى به عن طريق كلمات قليلة ، أشبه بالرموز الرياضية التى تدل على حقائق أكبر منها ، إنها تكاد تؤدى المعنى دون محاولة لمح أى إضافة جانبية عليه . والوصف واقعى كأنه صور فوتوغرافية : فالوابور برجلين فقط .. والماء فى أبريق .. والسكر فى علبة .. والشاى نصف أوقية . أما الحوار فإنه أشبه بالكلمات التلغرافية ، تقوم اللفظة المفردة فيه محل جملة . لذلك فالكاتب مسيطر بقوة وقدرة على لغته ، فالانفعالات وإغراء الموضوعات الجانبية لا أثر لها فى فنه . فالكلمات طلقات مصوبة إلى معنى محدد لا تحيد عنه .

على أن الذى نأخذه على هذا الكاتب هو عامية الحوار ، لا لشىء إلا لأنه قد يضطره إلى كتابة اللفظة العامية فى الحوار وبجوارها اللفظة الفضيحة ( إنت مش

---

(١) جمهورية فرحات ص ٥١ .

واسك « واثق » فى ياسى حمزة أفندى ..»[1] . إن الواقعية لا تعنى نقل الواقع بحرفيته ، أو تسجيل حديث الناس كما ينطقونه ، وعلى هذا فإن دعوتنا إلى الفصحى فى الحوار ، إنما هى دعوة لاستكمال كافة الأدوات الفنية التى تضمن للأدب خلوده وللرواية امتيازها .

وبعد هذا نؤكد أن يوسف أدريس قدم صورة جديدة للمرأة فى « تجربة حب » تروعنا صورتها من الناحيتين : الفكرية والفنية .

ولاشك أن سنة ١٩٥٢ ساعدت على أن تتعدل صورة المرأة فى الحياة ، وبالتالى فى الرواية حتى عند بعض الكتاب الرومانسين ، بل إن كاتبا مثل إحسان عبد القدوس الذى حصر نفسه فى دائرة التعبير عن الفتاة المراهقة نجده يقدم من خلال شخصية نوال فى رواية « فى بيتنا رجل » ( ١٩٥٨ ) صورة مغايرة لصورة الفتاة فى أدبه ، إذ تشترك فى العمل الوطنى من أجل إنقاذ البطل الثائر إبراهيم حمدى . وتتحرك من غير إحساس بتوترات الجنس ، « لقد غير الثائر كثيرا من مفاهيمها ومعتقداتها ، وأصبحت تفكر كثيرا قبل أن تعلن رأيها فى هدوء وروية كأنها زعيمة ، كأن البطل يعيش فى صدرها وينطق بلسانها ، كأن إبراهيم معها دائما .»[2]

## صورة ليلى .. فى .. « الباب المفتوح »

تنقلنا تجربة ليلى فى « الباب المفتوح » للطيفة الزيات ( ١٩٦٠ ) إلى صورة مشابهة أيضا، بيد أن الكاتبة سيدة ، لذا فالصورة عندها أكثر إحساسا بمشاعر الفتاة ، كما أنها تعطى مشاكل المرأة فى الرواية نوعية خاصة مميزة ، والكاتبة توازى بين رغبة الفتاة فى التحرر من أسر التقاليد الاجتماعية والمشاركة فى حركة الوطن بكل أطرها ، وبين تجربة الوطن نفسه الذى يهدف إلى التحرر من سيطرة العدوان الثلاثى ، أى أن البطلة كانت واعية بأزمة الفتاة المصرية قبل الثورة وبعدها ، لذلك كانت ثورتها اجتماعية وسياسية ، تتحرك فى الإطار العام لأحداث الوطن .

---

( ١ ) جمهورية فرحات ص ١٦٩ .

( ٢ ) فى بيتنا رجل : إحسان عبد القدوس ط . دار الهلال ص ٣٤٧ .

وتمرد ليلى على الأوضاع السيئة للفتاة يبدو منذ كانت طالبة بالثانوى ، حيث تنكر على الناظرة قولها إن المظاهرات للطلبة دون الطالبات ، متناسية أن الانجليز قتلوا الرجال والنساء . وبعد الاشتراك فى المظاهرة . يضربها أبوها فى حين لا يضرب أخاها محمود . ويدور حوار بينها وبين مجموعة من صديقاتها حول مشكلة الفتاة التى تعلمت وتغيرت الظروف الاجتماعية من حولها ، بينما بقيت النظرة القديمة المتخلفة من عصور ( الحريم ) ، لذا تقول لهن ليلى « **والله احنا مصيبتنا سودة ، على الأقل أمهاتنا كانوا فاهمين وضعهم ، أما احنا ضايعين لا احنا فاهمين إذا كنا حريم ولّا مش حريم . إن كان الحب حرام ولا حلال ، أهلنا بيقولوا أنت حرة ، وإن صدقت البنت تبقى مصيبة ، وتبقى سمعتها زفت وهباب . بالذمة دا وضع ؟ بالذمة احنا مش غلابة** »[1] .

وتمر ليلى بأكثر من تجربة عاطفية مع جارها عصام ثم مع أستاذها فى الجامعة رمزى ، إلى أن تلتقى فى ميدان الجهاد فى بور سعيد بحسين المهندس ، الذى وضع تصميم السد العالى وجاء يشارك فى طرد العدوان الثلاثى . وقد تحررت مع تعرفها بحسين من أسر التقاليد ، التى كانت تجعلها ترى كل شىء بعينى أمها . وحين يطلب منها أن تحبه ، يريد منها أن تحتفظ رغم هذا الحب بكيانها الخاص المستقل ، « والثقة التى تنبع منك لا من الآخرين » . كذلك يطلب منها ألا تحصر نفسها فى دائرة « الأنا » ، لأن هذا يناقض رغبتها فى التحرر « انطلقى ياحبيبتى ، صلى كيانك بالآخرين ، بالملايين الآخرين ، بالأرض الطيبة أرضنا ، وبالشعب الطيب شعبنا [2] » .

وهكذا أحست ليلى بالمساواة الحقيقية لأول مرة ، حين أتيح لها حق الدفاع عن الوطن ، وبعد النصر وقفت على عتبة الباب المفتوح تواجه حسين ، وبينما تقول له إن هذه هى النهاية يقول لها : « دى البداية ياحبيبتى » .

وشخصية ليلى التى تقدمها الكاتبة نامية فنيا واعية بأهدافها وبحركة المجتمع من حولها ، وهى تربط بين نضالها ونضال الوطن ، فقضية الفرد لا تنفصل عن قضية المجتمع ، ذلك أن تحرير الوطن بداية لتحرير المواطن رجلا كان أو امرأة . على أن الكاتبة وإن استطاعت أن تنجح فى التعبير عن المواقف الخاصة للفتاة ، بحيث

---

( ١ ) الباب المفتوح . لطيفة الزيات ط . الأنجلو المصرية ص ٧١ .

( ٢ ) الباب المفتوح ص ٢١٠ .

اكتسبت القضايا التى تدافع عنها وجهة نظر ( أنثوية ) خاصة ، إلا أنها جعلت - ليلى - رغم صدق رغبتها فى التحرر . لاترى الحياة أبدا بعينيها ( الخاصة ) ، لقد رأت الحياة فى البداية من خلال عينى أمها ثم من خلال عينى الأخ وأخيرا من خلال عينى الحبيب . وحين ظنت أنها قد بلغت النهاية بحصولها على الحرية ، يقول لها الحبيب إن هذه هى البداية ، إذ ليست الحرية هدفا نحصل عليه لنقعد ونستريح ، إنها حرية نحصل عليها لنعمل شيئا ما ، نطور به الوجود ونصنع المستقبل .. كأنما الكاتبة من خلال هذا تريد أن تقول إن المرأة لا تستطيع أن تتحرر بدون مساعدة الرجل ، وأن تحرير المرأة يتطلب أولا تحرير الرجال .

وتقدم الكاتبة صورة ليلى فى رواية واقعية تناولت فيها قضية الفتاة فى المجتمع المصرى ابتداء من سنة ١٩٤٦ حتى العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ . وقد كشفت فى الرواية جميع القضايا الرئيسية والفرعية التى تتصل بالمرأة ، والضغوط التى تتعرض لها من أجل الحصول على استقلالها الذاتى وحريتها الشخصية .

# وصيفة .. فى .. رواية « الأرض »

تعد رواية « الأرض » نقطة تحول بارزة فى تاريخ الرواية المعاصرة ، لأنها تقدم لنا رؤية واقعية شاملة لطبيعة العلاقات البشرية ، التى كانت تخوضها القرية المصرية ، فى مرحلة من أكثف الفترات قهرا للإنسان المصرى وتحديا لقدراته وإثباتا لوجوده ( أيام حكم صدقى - أوائل العقد الرابع ) .

وإذا كان نجيب محفوظ قد شغل بتصوير « البرجوازية » فى المدينة ، فإن الشرقاوى يصور القرية المصرية بكل مكوناتها الطبقية ، وإن كان هذا لا ينفى أنه جعل « البرجوازية» الريفية صاحبة الدور الأول فى رواياته .

إن القرية عند الشرقاوى لا يؤرقها الحب الحزين مثل قرية هيكل أو عبد الحليم عبد الله ، بل تؤرقها الرغبة فى الحياة والحرية ، لذلك فهى تصور عالم القرية ابتداء من الباشا الإقطاعى ومحمود بيه ، ومرورا بالعمدة والشيخ الشناوى - الواعظ ، وبرجوازية القرية ممثلة فى والد الراوى وابن عمه عبد الهادى ومحمد أبو سويلم ومحمد أفندى ، ثم عم كساب العامل ، وانتهاء بخضرة المعدمة الساقطة وعلوانى الأعرابى الأجير .

والشرقاوى يصور قريته ملتحمة بالإطار العام لظروف العصر المعقدة اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا ، كما يزاوج بين صراع العمال والطلبة فى القاهرة ، وصراع الفلاحين فى القرية ، التى قاطعت الانتخابات التى يجريها « صدقى » . وصراع أهل القرية لا ينحصر فى مقاطعة الانتخابات وإعادة دستور ( ١٩٢٣ ) فحسب ، بل يدور ملتحما بواقعهم الريفى أيضا ، من أجل إعادة ماء الرى والوقوف ضد استيلاء الإقطاعى على أرضهم ليشق طريقا إلى قصره . إن تمسك الفلاحين بالأرض يعد رمزا للتمسك بالشرف والوجود ، « إن الذى لا يملك فى القرية أرضا ، لا يملك فيها شيئا على الاطلاق ، حتى الشرف » .[1]

إن صراع القرية - كما تصوره الرواية - صراع إنسانى متكامل ، يبدأ سموا

---

( ١ ) الأرض : عبد الرحمن الشرقاوى . ط . دار النشر المصرية ص ٤٤ .

من النضال ضد القهر والاستعباد ، وينتهى بالبحث عن لذة الغريزة مع « خضرة » . لذا تحس – وأنت تقرأ الرواية – أنها تقدم ملحمة نضال من أجل الحرية والحياة ، يشارك فيه ؛ الشيخ حسونة ناظر المدرسة الابتدائية ، وعبد الهادى الفلاح ، ومحمد أبو سويلم شيخ الخفر ، وكساب العامل .. ، حتى نساء القرية بما فيهن وصيفة العذراء وخضرة الساقطة .

وأثناء صراع القرية تصور الرواية بعض ما يتصل بالواقع الريفى من قيم وعلاقات ، ونماذج إنسانية متباينة قد نتعاطف مع بعضها ، ونشجب الآخر الذى لا يدافع عن القرية ولا ينتمى إلى أصحاب الحق فيها . من هنا يبرز لكاتب الرواية موقف ملتزم من قريته ، ورؤية واضحة لطبيعة العلاقات التى تحكم أهلها ، وللقوى صاحبة الحق والمستقبل فيها . لذلك تؤكد الرواية – دائما – انتصار القرية على السلطة ( وإن تم هذا أحيانا بتضحية فنية ) . فمحمد أفندى ووالد الراوى والشيخ حسونة وغيرهم يتماسكون من أجل الإفراج عمن حبستهم الحكومة ظلما ، كما تتصالح أجنحة الحكومة « الشعبية » مع أهل القرية ، فنجد الشاويش عبد الله ينضم إلى صف الفلّاحين ضد المأمور .

وعلى هذا فإن الرواية تقدم : رؤية واقعية للقرية ، ومشكلات الناس فيها قضايا حقيقية مجسدة للحظة التاريخية التى تصورها، وهى تنعكس فى: قطع ماء الرى، رخص ثمن القطن ، ظلم المرابين ، نهب الأرض ، الدفاع عن الدستور ، زيف الانتخابات ، اضطهاد الإقطاع ، شبق الجنس .. وتتسلل أزمات القرية إلى أعماق ذوات أبنائها ، فتجعلهم يعجزون حتى عن الاستمتاع بسعادة الحب ولذة الجنس ، فالراوى يحكى أنه : « سيطر على جسدى طغيان رغبة جارفة فى أن احتضن وصيفة ، وأن أقبلها فى صدرها المليء ونحرها الساطع ، وذقنها وشفتيها الممتلئتين وخدها المكور ذى الغمازات . ومددت يدى إليها فأمسكت بى ، ولفت ذراعيها حولى ، وشعرت بدفء بدنها ينفذ من جلبابى.. وسألتنى عن فتيات مصر، ومايصنعن ومأأصنع بهن!

ولم أقل لها شيئا ، فلم أكن أعرف ماذا تعنى وصيفة !

فمضت تلاحقنى بالأسئلة عن نساء المدينة : كيف يلبسن ؟ كيف يأكلن ؟ كيف يصنعن مع الرجال ؟ هل تستحم الواحدة منهن بزجاجة عطر كاملة ؟ هل تملك كل واحدة منهن نقودا ؟ وأين تضع نقودها ؟ هل تنفق « بريزة » كل يوم . ففى القرية لا يكاد شيخ البلد نفسه يملك بريزة .

ورفعت ذراعيها عنى ، وانتظرت منى جوابا عن هذا كله .

ولم أجب . فما كنت أعرف شيئا عن كل هذا ؟ » .[١]

هكذا تستحيل أزمات القرية إلى غصة مؤلمة تحرق أبناءها وبناتها ، وتحول بينهم وبين الاستمتاع بالحياة . ووصيفة لا تقل إحباطا وبؤسا عن الصبى الذى يشاركها هذا الموقف العاطفى المجهض ، فتقول بعد أن أحست مرارة الحياة وقسوتها : « لو كانت الواحدة تلاقى الأكل والشرب قدامها ، وتقعد طول عمرها تغنى وترقص ولا تحملشى هم حاجة فى الدنيا .»[٢]

إن منطقية الحدث الروائى تنشأ أساسا من صدق التعبير الفنى عن الواقع الذى تصوره ، وإن مراعاة الكاتب لمنطق الحدث ووعيه بمتطلباته الفكرية والفنية ، يفرضان عليه أيضا أن يعى منطق الشخصية الروائية ، بحيث لا تتجاوز حدود فكرها فى الحياة . على هذا الأساس تعكس شخصيات « الأرض » واقعا اجتماعيا يموج بالحركة من أجل الدفاع عن مثله وأهدافه . ومن الطبيعى حينئذ - أن تتقابل : البطولة والشجاعة ( محمد أبو سويلم - عبد الهادى ) مع الخيانة والغدر ( شعبان المجذوب عين الشرطة - العمدة ) .. والفقر الشديد ( معظم أهل القرية ) مع الغنى الفاحش ( الباشا - محمود بيه ) .. والتماسك الأخلاقى ( وصيفة ) مع السقوط ( خضرة ) .. والصلابة والعزيمة ( الشيخ حسونة - كساب ) مع التردد والنفاق ( محمد أفندى - الشيخ الشناوى ) .. وأخيرا التضحية ( محمد أبو سويلم - عبد الهادى - الشاويش عبد الله ) مع الانتهازية ( الشيخ يوسف ) .

ونتج عن ذلك أن شخصيات الرواية ليست مسطحة أو متماثلة ، وإنما هى نامية متحركة متمايزة . وهناك بعض الشخصيات أعطاها المؤلف صفة البطولة المثالية ( محمد أبو سويلم - عبد الهادى ) أو الخيانة المتردية ( محمود بيه - شعبان الجاسوس ) ، ليجعلنا نحس ( بالمفارقة ) فى عالم القرية المتصارع . على الرغم من هذا نجد الكاتب إلى حد كبير يحافظ على منطق الشخصية وحدود فكرها . فالبطولة إذن للقرية كلها ، لأهلها جميعا ، الذين قد يتنوع تركيز الكاتب

---

( ١ ) الأرض ص ٣٧ .

( ٢ ) الأرض ص ٤١ .

عليهم ، لاختلاف أدوارهم - فنيا - فى تشكيل البناء الروائى ، بيد أنهم جميعا شخصيات حية ، يعاملهم المؤلف على قدر متساو من الصدق الفنى ، بحيث يتضافرون جميعا فى رسم ملامح القرية التى يصورها فى الرواية .

والشرقاوى يضع أيدينا - هنا - على أسلوبه الذى سيتبعه فى معظم رواياته ، فقد دخل عالم الأدب شاعرا ( قصيدة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى - ١٩٥١ ) ، لذلك فإن مسرحه ورواياته يعكسان أسلوبه الشاعرى فى الدراما والقصة ، وقد اختار لرواياته أسلوب « الاعتراف » . فالرواية تقدم من وجهة نظر أحد أبطالها بصوته ورؤيته . وقد جاءت هذه السمة بسبب يقظة الحس الشاعرى فى التعبير من ناحية ، ومن أخرى بسبب التأثر العميق بالأدب الشعبى - الذى تعكسه كافة أعماله الأدبية على تنوعها . والكاتب (يوظف) « ثقافته الشعبية » توظيفا ذكيا فى الرواية ، فأسماء الناس عنده مستمدة من الأدب الشعبى مثل : دياب ، خضرة . ويشبه أبطاله بأبى زيد الهلالى وعنترة ، بل إن بعض أبطاله ( عبد الهادى ) يقرأون : « ألف ليلة وليلة وسيرة سيف بن ذى يزن وكتب المواويل » .[1]

كذلك يستخدم « المواويل » فى السرد والحوار ، من ذلك - على سبيل المثال - ما جاء على لسان محمد أبو سويلم :

« دا أنا جمل صلب ، لكن علق الجمال
لوى خزامى ، وشيلنى تقيل الاحمال
آه ياولدى . آه ولا تنى أقول آه » .[2]

أكثر من هذا أن تأثر الشرقاوى بالأدب الشعبى جعله يلتزم بشخصية « الراوى » ، بيد أن الراوى فى الأدب الشعبى غريب عما يحكى ، بينما هو فى روايات الشرقاوى أحد شخصيات الرواية .

وقد يؤخذ على الرواية : إقحام شخصية الراوى ، والمبالغة فى تصوير بطولة القرية ، وإظهار شخصية كساب فجأة ليتزوج وصيفة ، وأن حرص الشرقاوى على واقعية الحوار جعله يستخدم مفردات موغلة فى العامية .

---

( ١ ) الأرض ص ٣٦ .
( ٢ ) الأرض ص ٢٨٩ .

ولكن ما نحرص على تأكيده فى نهاية حديثنا عن رواية « الأرض » أنها تقف علامة مميزة فى تاريخ الرواية ، تنبىء عن ميلاد روائى واقعى ، واضح الرؤية شاعرى الأسلوب ، صاحب موقف ملتزم ، يريد أن يعبر عنه . إن « الأرض » ترسم صورة واقعية لمشاكل القرية الحقيقية ، بحيث تبدو القرية فى علاقتها الجدلية بالواقع الذى تتعامل معه مدركة أن سوء العلاقات الاجتماعية ، مرتبط بالفساد السياسى .

أيضا الجديد الذى تصوره الرواية - بالإضافة إلى مزج الصراع الاجتماعى بالنضال السياسى - أنها تصور عالم القرية بأكمله ، وتعيش معه فى مشاكله الإنسانية الحقيقية ، لا تلك التى يفرضها الروائى من فكره البعيد عن القرية .

ومهما اختلفت وجهات النظر فى قيمة « الأرض » فإنها ستظل مثل رواية « زينب » لهيكل علامة مميزة فى تاريخ الرواية ، وبدءا للتصوير الواقعى للقرية المصرية الذى سنجد امتدادته فيما بعد عند الشرقاوى نفسه ، وعند يوسف إدريس ومحمد يوسف القعيد وعبد الحكيم قاسم وغيرهم .

أما وصيفة : فإن المؤلف يقدمها على هذه الصورة الشاعرية . « ولاحت لى وصيفة بيضاء شاهقة بضة أكثر مما تحتمل أرض قريتى ذات البيوت الوطيئة الداكنة.

كانت ناصعة النحر ، ممتلئة ، راسخة البدن ، ذات نهدين متماسكين .. وكانت يدها التى تسند جرتها تتكشف قليلا عن ساعد رقراق ، به أساور من زجاج أزرق خاطف البريق ! وكانت تتقدم الفتيات وحدها . وحدها دائما .

وكانت وحدها تلبس « الشبشب » يقرع كعبها فى دقات متتابعة منتظمة ، ووجها رائق أبيض كاللبن الحليب . وعلى احمرار خديها شحوب فاتن .

وكان شعرها الأسود الكثيف المسترسل على كتفيها من تحت المنديل الأحمر . وكان فمها الواسع الغليظ الشفتين ، وأنفها الصغير المكور ، وذقنها العريضة المرتفعة فى كبرياء . وكان صدرها المفعم البارز . كان كل هذا .. ونحرها المتألق يجعل لها بين الفتيات سحرا خاصا »[1] .

هذه صورة وصيفة - كما يصفها الراوى ، وهى ابنة لشيخ الخفر محمد أبو سويلم ، ولكن هذه الصورة الشاعرية لا تمهد إلى « رومانسية » فى حياتها

( ١ ) الأرض ص ٢٢ .

أو حركتها ، وإنما نجدها - مثل بقية شخصيات الرواية - نامية تتحرك فى كل اتجاه ، فهى تستجيب لمعابثات الراوى ، بينما ترفض نفس الطلب من علوانى . وعبد الهادى يتمناها زوجة وكذلك دياب ، بينما تحمل رغبة الزواج لمحمد أفندى - المدرس الإلزامى . ورغم هذا تشارك فى أحاديث القرية ومشاكلها . وتبدو حركتها أكثر إيجابية حين يسجن أبوها مع عبد الهادى للمطالبة بدورة المياة لرى الأرض . وتقوم معركة بين نساء القرية - ومنهن وصيفة - والعمدة الذى تسبب فى حبس الرجال .[1]

وحين تدافع القرية ضد استيلاء الاقطاعى على أرض محمد أبو سويلم وغيره من صغار الفلاحين ليشق طريقا إلى قصره . نجدها تحاول أن تدافع عن أبيها . « واندفعت وصيفة تمسك بالصول ، فدفعها فى بطنها بقدمه . ووقعت وصيفة على الأرض » .[2]

هكذا تشارك وصيفة فى جميع أوجه النشاط الإنسانى فى القرية ، بدءا من النضال والكفاح وانتهاء بالبحث عن لذة للجسد . فهى - إذن - ليست امرأة تقليدية للعاطفة والجنس ، وإنما هى إنسان يشارك فى جميع نواحى الحياة .

وتمهد الرواية - على طولها - لزواج عبد الهادى من وصيفة . ولكن يظهر عم كساب العامل المناضل فجأة ويتزوجها . ويرى عبد العظيم أنيس أن شخصية كساب مفروضة على الرواية . « ولا تحتمه ضرورة من ضرورات نموها الداخلى . وهو مفروض بهدف إنهاء الرواية النهاية التى أرادها الشرقاوى لها . »[3]
ومعنى هذا أن عبد العظيم أنيس يرى أن الشرقاوى يتعسف فى مصير وصيفة على هذا النحو ، ليجعلها تتزوج من العامل المناضل كساب .

وننتهى إلى أن وصيفة إذا كانت أهم شخصية نسائية فى « الأرض » ، فإن هذه الرواية لا تهتم ببطل فرد أوبطلة ، وإنما تطمح إلى مسح شامل لعالم القرية : بمشكلاته المختلفة ومحيطة البشرى المتنوع ، لذلك فإنها من حيث المضمون والشكل تمثل (بداية مرحلة ) جديدة وهامة فى تاريخ الرواية التى تتخذ من الريف إطاراً للأحداث .

---

( ١ ) راجع فى هذا الكتاب - المقارنة بين رواية « الأرض » وروايتى « صرعى البؤس » .. « زقاق المدق » .
( ٢ ) الأرض ص ٣٩٧ .
( ٣ ) فى الثقافة المصرية ص ١٩٧ .

وبعد فإن :

هذه بعض النماذج الجديدة التى قدمتها الرواية العربية المعاصرة ، والتى تبرز فيها صورة للمرأة ينبغى أن تسود ، من حيث كونها إنسانا يشارك فى بناء الوطن وصنع الحياة . وإن تأخر ظهور هذه النموذج الإنسانى المساوى للرجل دليل على أن الواقع لم يكن يقدم هذه الصورة، وحين بدأت التغيرات الاجتماعية والسياسية تطور وجه الحياة فى المجتمع واكب الفن الحياة ، وبدأت الرواية تصور هذا النموذج وتقدمه ، وإن كان هذا لا ينفى أن بعض الروائيين قد سبق عصره حين استشرف ملامح هذا النموذج ، الذى لا يتحقق إلا فى إطار اشتراكى حر يعامل المرأة بنفس المقياس الذى يعامل به الرجل . وسوف تمضى حركة المستقبل إلى الأمام من أجل تطوير الحياة والأدب ، ومن أجل غد أكثر حرية للإنسان العربى : رجلا .. وامرأة .

* * *

# خاتمة

حاولنا فى هذا الكتاب أن ندرس تطور الرواية : الاجتماعية والتاريخية فى مصر ، وأن نرسم خريطة أدبية ، تحدد حجم الجهد الفنى لكل من شارك فيها ، مع العناية بالصورة الفنية للمرأة ، لنبين علاقتها بالمجتمع ودلالتها الفكرية والفنية ، ملتزمين بوجهة النظر الواقعية ، التى تهتم بتوضيح الموقف الأيديولوجى والفكرى للأديب ، بالإضافة إلى بيان العلاقات الجمالية فى النص الأدبى .

ومع ما بذلنا من جهد فى الدراسة ، لا نستطيع إلا القول بأننا قد وضعنا يدنا على موضوع خصب بمنهج معاصر ، سوف نبذل جهدنا فى محاولة إثرائه وتعميقه ، إسهاما فى خلق فن عربى عظيم ، ونقد أدبى موضوعى .

طه وادى

## قائمة بالروايات التى درست فى الكتاب

| الـــــرواية | المـــؤلف | الطبعة الأولى |
|---|---|---|
| أرمانوسة المصرية | جرجى زيدان | ١٨٩٦ |
| ورقة الآس | أحمد شوقى | ١٩٠٥ |
| فى وادى الهموم | محمد لطفى جمعه | ١٩٠٥ |
| حديث عيسى بن هشام | محمد المويلحى | ١٩٠٥ |
| عذراء دنشواى | محمود طاهر حقى | ١٩٠٦ |
| زينب | محمد حسين هيكل | ١٩١٤ |
| ثريا | عيسى عبيد | ١٩٢٢ |
| ابنة المملوك | محمد فريد أبو حديد | ١٩٢٦ |
| إبراهيم الكاتب | إبراهيم عبد القادر المازنى | ١٩٣١ |
| عودة الروح | توفيق الحكيم | ١٩٣٣ |
| دعاء الكروان | طه حسين | ١٩٣٤ |
| حواء بلا آدم | محمود طاهر لاشين | ١٩٣٤ |
| الأطـــلال | محمود تيمور | ١٩٣٤ |
| باب القمر | إبراهيم رمزى | ١٩٣٦ |
| يوميات نائب فى الأرياف | توفيق الحكيم | ١٩٣٧ |
| ســـارة | عباس محمود العقاد | ١٩٣٨ |
| عصفور من الشرق | توفيق الحكيم | ١٩٣٨ |
| عاصفة فوق مصر | عصام الدين حفنى ناصف | ١٩٣٩ |
| عبث الأقدار | نجيب محفوظ | ١٩٣٩ |
| نداء المجهول | محمود تيمور | ١٩٤٠ |
| زنوبيـــا | محمد فريد أبو حديد | ١٩٤١ |

| الـــرواية | المـــؤلف | الطبعة الأولى |
|---|---|---|
| الوعاء المرمى | محمد فريد أبو حديد | ١٩٤١ |
| نفوس ضائعة | أحمد زكى مخلوف | ١٩٤١ |
| قنديل أم هاشم | يحيى حقى | ١٩٤١ |
| إبراهيم الثانى | إبراهيم عبد القادر المازنى | ١٩٤٣ |
| ســـنوحى | محمد عوض محمد | ١٩٤٣ |
| أحمس | عبد الحميد جودة السحار | ١٩٤٣ |
| مرح الوليد | على الجارم | ١٩٤٣ |
| سلوى فى مهب الريح | محمود تيمور | ١٩٤٣ |
| أحلام شهر زاد | طه حسين | ١٩٤٣ |
| رادوبيس | نجيب محفوظ | ١٩٤٣ |
| شاعر ملك | على الجارم | ١٩٤٣ |
| كفاح طيبة | نجيب محفوظ | ١٩٤٤ |
| ثلاثة رجال وامرأة | إبراهيم عبد القادر المازنى | ١٩٤٤ |
| سيدة القصور | على الجارم | ١٩٤٤ |
| المهلهـــل | محمد فريد أبو حديد | ١٩٤٤ |
| مليم الأكبر | عادل كامل | ١٩٤٤ |
| الرباط المقدس | توفيق الحكيم | ١٩٤٤ |
| شجر البؤس | طه حسين | ١٩٤٤ |
| سلامة القس | على أحمد باكثير | ١٩٤٤ |
| كليوباترا فى خان الخليلى | محمود تيمور | ١٩٤٥ |
| الملك الضليل | محمد فريد أبو حديد | ١٩٤٥ |
| القاهرة الجديدة | نجيب محفوظ | ١٩٤٥ |
| فى قافلة الزمان | عبد الحميد جودة السحار | ١٩٤٥ |
| لقيطـــة | محمد عبد الحليم عبد الله | ١٩٤٥ |
| وا إســلاماه | على أحمد باكثير | ١٩٤٥ |

| الـــــرواية | المـــــؤلف | الطبعة الأولى |
|---|---|---|
| غادة رشيد | على الجارم | ١٩٤٥ |
| فارس بنى حمدان | على الجارم | ١٩٤٥ |
| قطر النــــدى | محمد سعيد العريان | ١٩٤٥ |
| ملك من شعاع | عادل كامل | ١٩٤٥ |
| آلام جحـــا | محمد فريد أبو حديد | ١٩٤٦ |
| خان الخليلى | نجيب محفوظ | ١٩٤٦ |
| زقاق المـــدق | نجيب محفوظ | ١٩٤٧ |
| أبو الفوارس عنترة | محمد فريد أبو حديد | ١٩٤٧ |
| الشاعر الطموح | على الجارم | ١٩٤٧ |
| شجرة الـــدر | محمد سعيد العريان | ١٩٤٧ |
| على باب زويلة | محمد سعيد العريان | ١٩٤٧ |
| نائب عزرائيل | يوسف السباعى | ١٩٤٧ |
| النقـــاب | عبد الحميد جودة السحار | ١٩٤٧ |
| السراب | نجيب محفوظ | ١٩٤٨ |
| أزهار الشـــوك | محمد فريد أبو حديد | ١٩٤٨ |
| بنت قسطنطين | محمد سعيد إلعريان | ١٩٤٨ |
| أميرة قرطبة | عبد الحميد جودة السحار | ١٩٤٨ |
| بداية ونهاية | نجيب محفوظ | ١٩٤٩ |
| الوعـــد الحق | طه حسين | ١٩٤٩ |
| هاتف من الأندلس | على الجارم | ١٩٤٩ |
| بعد الغروب | محمد عبد الحليم عبد الله | ١٩٤٩ |
| أرض النفـــاق | يوسف السباعى | ١٩٤٩ |
| الجامحـــة | أمينة السعيد | ١٩٥٠ |
| إنى راحلة | يوسف السباعى | ١٩٥٠ |
| شجرة اللبـــلاب | محمد عبد الحليم عبد الله | ١٩٥٠ |

| الـــروايـة | المـــؤلف | الطبعة الأولى |
|---|---|---|
| الوشاح الأبيض | محمد عبد الحليم عبد الله | ١٩٥١ |
| شمس الخريف | محمد عبد الحليم عبد الله | ١٩٥٢ |
| بين الأطلال | يوسف السباعى | ١٩٥٢ |
| الســـقا مات | يوسف السباعى | ١٩٥٢ |
| أنا الشعب | محمد فريد أبو حديد[1] | ١٩٥٣ |
| الأرض | عبد الرحمن الشرقاوى | ١٩٥٤ |
| رد قلـــبى | يوسف السباعى | ١٩٥٤ |
| أنـــا حـــرة | إحسان عبد القدوس | ١٩٥٤ |
| بين القصرين | نجيب محفوظ | ١٩٥٦ |
| قصر الشوق | نجيب محفوظ | ١٩٥٦ |
| الســـكرية | نجيب محفوظ | ١٩٥٦ |
| قصـــة حب | يوسف إدريس | ١٩٥٦ |
| من أجل ولـــدى | محمد عبد الحليم عبد الله | ١٩٥٧ |
| فى بيتنا رجـــل | إحسان عبد القدوس | ١٩٥٨ |
| صرعى البؤس | أحمد محمد عيش | ١٩٥٨ |
| الباب المفتوح | لطيفة الزيات | ١٩٦٠ |
| الطـــريق | نجيب محفوظ | ١٩٦٤ |
| العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح | لويس عوض | ١٩٦٦ |
| الفـــلاح | عبد الرحمن الشرقاوى | ١٩٦٨ |

(١) إحصاء الروايات حتى سنة ١٩٥٢ أقرب إلى الشمول . أما بعد ذلك فقد اقتصرنا على ما وردت الإشارة إليه فى الكتاب .

# المراجع العربية والأجنبية


إبراهيم عبد القادر المازنى : حصاد الهشيم - الدار القومية ١٩٦١ .
: قصة حياة - الدار القومية ١٩٦١
أحمد طه أحمد : المرأة كفاحها وعملها - دار الجماهير ١٩٦٦
إسماعيل أدهم
وابراهيم ناجى : توفيق الحكيم - دار سعد مصر ١٩٤٥
إسماعيل مظهر : المرأة فى عصر الديمقراطية - النهضة المصرية ١٩٤٨
أمانى فريد : المرأة المصرية والبرلمان - التوكل ١٩٤٧
أمين عز الدين : تاريخ الطبقة العاملة المصرية - الكتاب العربى
أنجى أفلاطون : نحن النساء المصريات - السعادة ١٩٤٩
توفيق الحكيم : التعادلية - ط مكتبة الآداب ( د. ت. )
حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المذهب الواقعى - المعارف بيروت ١٩٦٥
درية شفيق : المرأة المصرية - مطبعة مصر ١٩٥٥
رفاعة الطهطاوى : المرشد الأمين للبنات والبنين - المدارس الملكية ١٢٩٢ هـ
رفعت السعيد : عصام الدين حفنى ناصف - روز اليوسف ١٩٧٠
زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - دار مصر ١٩٦٦
زينب محرز : تعليم الفتاة فى ج.ع.م - التربية والتعليم ١٩٦٥
سلامة موسى : مقدمة السبرمان - سلامة موسى ١٩١٠
: الأدب للشعب - الأنجلو ١٩٦٣
سهير القلماوى : المحاكاة - الحلبى ١٩٥٣
: النقد الأدبى - المعرفة ١٩٥٩
شحاته عبيد : درس مؤلم - ط وزارة الثقافة ١٩٦٤
شكرى عياد : تجارب فى الأدب والنقد - الكاتب العربى ١٩٧٧

| | |
|---|---|
| | : البطل فى الأدب والأساطير - دار المعرفة ١٩٥٩ |
| | : القصة القصيرة فى مصر - معهد الدراسات العربية ١٩٦٨ |
| صبحى وحيدة | : فى أصول المسألة المصرية - الأنجلو ١٩٥٠ |
| طه حسين | : المعذبون فى الأرض- المعارف ( د.ت. ) |
| طه محمود طه | : الرواية فى الأدب الإنجليزى - الدار القومية ١٩٦٦ |
| طه وادى | : د. هيكل : حياته-وتراثه - ط النهضة المصرية ١٩٦٩ |
| | : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية - النهضة المصرية ١٩٧٢ |
| | : أحمد شوقى - روز اليوسف ١٩٧٣ |
| عبد الحميد جودة السحار | : القصة من خلال تجاربى الذاتية - معهد الدراسات العربية ١٩٦٠ |
| عبد الرحمن الرافعى | : ثورة ١٩١٩ ( جزءان ) - دار الشعب ١٩٦٨ |
| عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم | : فى الثقافة المصرية - الفجر الجديد ، بيروت |
| عبد القادر القط | : فى الأدب المصرى المعاصر - مكتبة مصر ١٩٥٥ |
| عبد المحسن طه بدر | : تطور الرواية العربية الحديثة - المعارف ١٩٦٣ |
| على الراعى | : دراسات فى الرواية المصرية - المؤسسة المصرية ١٩٦٤ |
| فؤاد دوارة | : عشرة أدباء يتحدثون - كتاب الهلال يوليو ١٩٦٥ |
| قاسم أمين | : تحرير المرأة ( ط ثانية ) - روز اليوسف ١٩٤١ |
| | : المرأة الجديدة - المعارف ١٩٠٠ |
| مجدى الدين حفنى ناصف | : آثار باحثة البادية - المؤسسة المصرية ١٩٦٢ |
| محمد أنيس - السيد حراز | : ثورة ٢٣ يوليو وجذورها الاجتماعية - النهضة العربية ١٩٦٩ |
| محمد حسين هيكل | : فى أوقات الفراغ - مطبعة مصر ١٩٢٩ |
| | : ثورة الأدب - مطبعة مصر ١٩٢٣ |
| محمد غنيمى هلال | : الرومانتيكية - نهضة مصر ١٩٥٥ |

محمد مندور : فى الأدب والنقد - ط خامسة نهضة مصر

محمود أمين العالم : تأملات فى عالم نجيب محفوظ - الهيئة المصرية ١٩٧٠

محمود حامد شوكت : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث

: دار الفكر ١٩٥٦

منيرة ثابت : ثورة فى البرج العاجى - المعارف سنة ١٩٤٥

نعمات أحمد فؤاد : أدب المازنى - الخانجى - الثانية

يحيى حقى : فجر القصة المصرية - المكتبة الثقافية - العدد ٦ / ١٩٦٠

يوسف السباعى : أيام مشرقة - مؤسسة الخانجى

: أيام من عمرى - مؤسسة الخانجى

: من حياتى - الشركة العربية ١٩٥٨


## كتب مترجمة إلى العربية


أدوين موير : بناء الرواية - ترجمة ابراهيم الصيرفى - المؤسسة المصرية

آلان روب جرييه :نحو رواية جديدة - ترجمة مصطفى إبراهيم المعارف ١٩٦٨

ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة جورج سالم - الفكر - بيروت

أناتول فرانس : تاييس - ترجمة محمد الصاوى محمد - روايات الهلال سبتمبر ١٩٧٠

برناردى فوتو : عالم القصة - ترجمة محمد مصطفى هدارة - ط عالم الكتب

تشارلز آدمز : الإسلام والتجديد فى مصر - ترجمة عباس محمود ط لجنة دائرة المعارف ، القاهرة ، الأولى

توماس كارليل : الأبطال - ترجمة محمد السباعى ط . القاهرة،الثانية

ديفد ديتشس : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق - ترجمة محمد يوسف نجم - صادر - بيروت

روجيه جارودى : ماركسية القرن العشرين - ترجمة نزيه الحكيم الآداب ، بيروت

: واقعية بلا ضفاف - ترجمة حليم طوسون ، الكاتب العربى ، القاهرة

فانتيجم : الرومنطيقية ترجمة بهيج شعبان - بيروت

فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية - ترجمة حسن عون

: ( مجلدان ) - المعارف بالاسكندرية

م. أ. فورستر : أركان القصة - ترجمة عياد جاد - الكرنك ١٩٦٠

ليون أيدل : القصة السيكلوجية - ترجمة محمود السمرة - الأهلية - بيروت

يانكولا فارين : تعريف بالرواية الروسية - ترجمة مجدى الدين ناصف النهضة العربية ، القاهرة

الرومانتيكية فى الأدب الانجليزى : ترجمة عبد الوهاب المسيرى الألف كتاب العدد / ٥١٥ ، القاهرة

المرأة والاشتراكية : ترجمة جورج طرابيشى - الآداب بيروت

نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى : ترجمة أنجيل بطرس ط . المؤسسة المصرية ١٩٧١

# المراجع الأجنبية


1. The Necessity of Art : Ernst Fischer.
   Penguin Books - London, 1963.
2. The English Novel : Walter Allen.
   Penguin Books, London . 1954.
3. The Rise of the Novel : lan Watt.
   Penguirr Books. London. 1963.
4. The historical novel : Georg Lukac's.
   Translated from the German by : Honnah and Stanley Mitchel.
   Penguin Books. London. 1969.
5. Freedom and the Artist : Z. Apresyan.
   Progress Publishers. Moscow. 1968.
6. Literary Criticism (A Short Hisrory).
   Oxford & lbh publishing Co. India. 1967.
7. Politics and the novel : by lrving Howe.
   A Horigon Press Book, New York, 1960.
8. Pour une Sociologie du romain : Lucien Goldmann
   Editions Galhmard, Paris, 1964.
9. Cassell's Encyclopaedia of Literature : Edited by :
   S.H. Steinberg. Cassel & Company Ltd. London, 1953.

# الفهرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الصفحة



## الباب الثانى : الصورة الإيجابية فى الرواية الواقعية

الصفحة

# كتابات للمؤلف

**أولاً : الدراسات النقدية :**

١ - جماليات القصيدة المعاصرة — دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٢ - الشعر والشعراء المجهولون في القرن التاسع عشر — دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٣ - شعر شوقي الغنائي والمسرحي — دار المعارف ط ٥ سنة ١٩٩٤
٤ - صورة المرأة في الرواية المعاصرة — دار المعارف ط ٤ سنة ١٩٩٤
٥ - شعر ناجي الموقف والأداة — دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٠
٦ - ديوان رفاعة الطهطاوي جمع ودراسة — الهيئة المصرية ط ٣ سنة ١٩٩٣
٧ - دراسات في نقد الرواية — دار المعارف ط ٣ سنة ١٩٩٤
٨ - شوقي ضيف سيرة وتحية — دار المعارف سنة ١٩٩٢
٩ - الرواية السياسية — ( تحت الطبع )

**ثانياً : الإبداع الأدبي ( مكتبة مصر .. بالفجالة )**

١ - عمار يا مصر — مجموعة قصصية ١٩٨٠ - ١٩٩١
٢ - الدموع لا تمسح الأحزان — مجموعة قصصية ١٩٨٢ - ١٩٩١
٣ - حكاية الليل والطريق — مجموعة قصصية ١٩٨٥ - ١٩٩١ - ١٩٩٢
٤ - دائرة اللهب — مجموعة قصصية ١٩٩٠ - ١٩٩١
٥ - العشق والعطش — مجموعة قصصية ١٩٩٣
٦ - الأفق البعيد — رواية ١٩٨٤ - ١٩٩١
٧ - الممكن والمستحيل — رواية ١٩٨٧ - ١٩٩٢
٨ - الكهف السحري — رواية ١٩٩٤
٩ - الليالي ( جـ ١ ) — سيرة ذاتية ١٩٩٠ - ١٩٩٢
١٠- في البدء تكون الأحلام — خواطر أدبية ١٩٩٤



| رقم الإيداع | ١٩٩٤ / ٤٣٧٢ |
| --- | --- |
| الترقيم الدولي | 977-02-4514-3 ISBN |

٣/٩٤/٩
طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)